НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

М. Л. Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

О СТИХЕ О СТИХАХ О ПОЭТАХ

М. Л. ГАСПАРОВ

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Новое литературное обозрение
Москва, 1995

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. II.

Адрес редакции:
129626 Москва, абонент. ящик 55

Редакторы выпуска
И. Прохорова, С. Панов

Художник
Нина Пескова

ISSN 0869-6365
ISBN 5-86793-003-3

ОТ АВТОРА

В этом сборнике три раздела. Первый, «О стихе», пожалуй, интереснее всего мне самому; но так как специалистов, интересующихся стихом, среди читателей не очень иного, то я старался быть скуп и включил туда лишь несколько статей о предметах, мало разработанных в нашем стиховедении, или о предметах, выходящих за пределы стиховедения в общую поэтику и лингвистику.

Второй раздел, «О стихах»,— это прежде всего упражнения по монографическому анализу отдельных стихотворений; жанр, модный в недавнее время. Эти разборы я делал сам для себя, чтобы дать себе отчет, почему такой-то текст при чтении производит на нас эстетическое впечатление. Я намеренно избегал поисков «подтекста» — скрытых реминисценций поэта из других стихов: я старался ограничиваться только тем, что прямо дано в тексте стихотворения и воспринимается даже неискушенным читателем. (Для красоты это можно назвать «имманентный анализ стихотворения».) Только к концу раздела появляются интерпретации более сложные.

Третий раздел, «О поэтах»,— это, за исключением первой заметки, статьи, писавшиеся как предисловия к изданиям стихов русских и латинских писателей. Поэтому в них почти нет цитат-иллюстраций: предполагалось, что читатель сам найдет их, читая книгу. Я не стал их вводить и здесь: это потребовало бы слишком много места и заставило бы слишком многое писать совсем заново. Прошу прощения у читателей этого сборника за вынужденное неудобство. Я старался избежать повторений между статьями второго и третьего разделов, но в нескольких случаях это мне не удалось.

Статьи, вошедшие в этот сборник, писались на протяжении 25 лет. Здесь они помещены почти без переработки: только в двух сделаны небольшие дополнения. Причина та же: начав переработку, бывает трудно ее кончить. Даты статей указаны в библиографии в конце книги.

СОДЕРЖАНИЕ

О СТИХЕ

О СТИХАХ

О ПОЭТАХ

ЧАСТЬ I

О СТИХЕ

РУССКИЙ СИЛЛАБИЧЕСКИЙ ТРИНАДЦАТИСЛОЖНИК

1. ПРОБЛЕМА

Силлабике не везло в русском стиховедении. Ее изучали мало и неудовлетворительно. Причин этому было, по крайней мере, две.

Первая причина — в том, что ломоносовская реформа слишком решительно перерубила естественный ход развития русского стиха, и в результате живое ощущение ритма силлабики XVII—XVIII вв. оказалось к нашему времени совершенно утраченным. (Мелкий, но характерный пример: нам известны две маленькие стилизации под Симеона Полоцкого, относящиеся к 1920-м гг.: в сборнике *Парнасс дыбом* и в рукописном цикле шуточных поздравлений поэту М. Волошину *Poetae poetae;* в обоих случаях авторами были профессиональные филологи, и, несмотря на это, в обоих случаях стих стилизаций нарушает основное правило силлабики: он неравносложен). Это повело к тому, что осторожные исследователи инстинктивно уклонились от исследования стиха, столь чуждого их слуху, а неосторожные поспешили создать миф о том, что силлабика чужда и самому «духу русского языка», что силлабический стих был лишь досадным недоразумением в истории русского стихосложения и что изучать его, стало быть, не имеет смысла. Миф этот, к сожалению, оказался весьма живучим.

Вторая причина до некоторой степени вытекает из первой: дело в том, что из-за общего пренебрежения огромная часть русской силлабической поэзии была и остается неизданной, а существующие публикации разрозненны и часто несовершенны. Это затрудняло работу тех исследователей, которые уделяли внимание силлабическому стиху. Так, единственным поэтом-силлабистом, полностью доступным для изучения, оказался Кантемир; и только поэтому в сознании стиховедов его стих невольно стал как бы олицетворением силлабики в целом, а стих его предшественников представлялся лишь чем-то вроде подготовки «кантемировского» стиха. Из двух стиховедов, изучавших силлабический стих с помощью статистики, первый, Г. А. Шенгели *(Трактат о русском стихе*, изд. 2. М., 1923, с. 89—102), опирается исключительно на Кантемира, а второй, Л. И. Тимофеев *(Силлабический стих,* в: *Ars poetica*, сб. 2. М., 1928, с. 37—71),— преимущественно на Кантемира. При такой «телеологической» концепции неизбежны были некоторые ошибки и неточности в анализе фактов, исправить которые мы и стремимся в настоящей заметке.

Задача этой работы — двоякая: во-первых, привлечь материал по докантемировской силлабике более широко и более дифференцированно, чем это делалось до сих пор; во-вторых, попытаться взглянуть на этот

материал не «с конца», а «с начала», сопоставить его не с той формой, которую русский силлабический стих обрел в исходе своего развития, у Кантемира, а с теми факторами, которые формировали ритм русского силлабического стиха у первых его создателей, — то есть, с одной стороны, с ритмом польской силлабики, служившей для них образцом, и, с другой стороны, с «естественным» ритмическим словарем русского языка, служившим для них материалом.

2. МАТЕРИАЛ

Рассмотрение естественно начать с наиболее распространенного силлабического размера — 13-сложника. Это — стих в 13 слогов с цезурой после 7-го слога и постоянным ударением на предпоследнем, 12-м слоге. Русским стихосложением он был заимствован из польского, польским — из средневекового латинского («вагантский стих»), а в средневековом латинском возник как тоническая имитация античного метрического стиха. В русской поэзии таким стихом пользовались едва ли не все поэты доломоносовского времени:

Темную нощь денница светло рассыпает,
　Красным сиянием си день в мир провождает,
Нудит люди ко делу: ов в водах глубоких
　Рибствует, ов в пустынях лов деет широких,
Иный что ино творит. Спяй же на день много
　Бедно, раздраноризно поживет убого.

(Симеон Полоцкий, *День и нощь,* до 1680 г.)

Подвигну мертвих, адских, воздушних и водних
　Соберу духов, к тому зверей многородних
Созову купно, прийдут змии страховидни,
　Гади, смоки, полозы, скорпии, ехидны;
Совлеку солнце з неба, помрачу светила
　День в нощь претворю: яве будет моя сила.

(Ф. Прокопович, *Владимир,* д. I, 1705 г.)

Уме слабый, плод трудов недолгой науки!
　Покойся, если хочешь жизнь прожить без скуки:
Не писав, дни летящи века проводити
　Можно и хвалу достать, хоть творцом не слыти.
Противно учение, творец не мил, чаю:
　Когда чту книгу кому — говорит: скучаю!

(А. Кантемир, *Сатира 1,* ред. 1731 г.)

Мы использовали следующие тексты, написанные этим размером:

1. Симеон Полоцкий — 1000 стихов из книги *Вертоград многоцветный,* 1680 (по изд.: Симеон Полоцкий, *Избранные сочинения.* Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1953, и *Вирши: силлабическая поэзия XVII—XVIII вв.* Под ред. П. Н. Беркова. Л., 1935), в том числе 532 стиха из крупных произведений (свыше 90 стихов: *Клевета, Клятва во лжу, Женитва)* и 468 — из мелких (до 20 стихов: *Закон, Разнствие, Диадима, Образ, Александр Македонский Тир град обстояше..., Любовь к подданным, Делати, Риза, Казнь хулы, Завет, Старость, Дева, Пособие, Честь, Философия,* I, IV—VI, *Разум, Мысль, Учитися и учити, Пря, Время,* II—III, *Друг,*

Милость господская, Слово, Воздержание, Вино, Язык, Богатство, Богатых обычай, Звезда, Магнит, Мудрецы мира, Оплазновость, Скакание, Художродия память; до 30 стихов: *День и нощь, Жабы послушливыя, Погребение, Правды безместие, Казнь за сожжение нищих, Казнь отцу за сына).*

2. Сильвестр Медведев — *Епитафион* Симеону Полоцкому, 1680 (по сб.: *Вирши), Плач и утешение* на смерть царя Федора Алексеевича, 1682 (*Древняя российская вивлиофика,* изд. 2, т. 14, 1790), и стихи из *Манны,* 1687 (цитируемые в: А. Прозоровский, *Сильвестр Медведев.* М., 1896, с. 478—480 и 525); всего 500 стихов.

3. Димитрий Ростовский — 500 стихов из *Рождественской драмы* (по кн.: *Русские драматические произведения 1672—1725 годов.* Под ред. Н. Тихонравова, т. 1. СПб., 1874) и 500 стихов из *Успенской драмы* (по изд. М. Н. Сперанского, в: *Чт. в Об-ве ист. и др.,* 1907); принято считать, что эти произведения написаны Димитрием еще на Украине, т. е. до 1702 г.

4. Феофан Прокопович — 800 стихов из трагедокомедии *Владимир,* 1705 (по кн.: *Сочинения.* Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961).

5. Анонимная пьеса *Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лявровое превращенная,* 1715 (по сб. Тихонравова, т. 2) — 400 стихов.

6. Федор Журовский, *Слава Российская,* 1724 *(Чт. в Об-ве ист. и др.,* 1892) — 436 стихов (полностью).

7. Исаак Хмарный, *Драма* о *Езекии, царе израильском,* 1728 (по кн.: В. Н. Перетц, *Памятники русской драмы эпохи Петра Великого.* СПб., 1903) — 500 стихов.

8. Петр Буслаев, *Умозрительство душевное,* 1734 (отд. изд.) — 378 стихов (полностью).

9. Антиох Кантемир: 500 стихов из перевода сатир Буало, 1727—1729 [?] (посвящение, I и IV сатиры); 250 стихов *Петриды,* 1730; 500 стихов из первой редакции *Сатир,* 1731 (I и II сатиры); 600 стихов из перевода II книги писем Горация, 1742—1744. Мы старались представить все периоды творчества Кантемира, насколько это возможно при скудности хронологических данных. Вторая редакция сатир исключена сознательно как памятник многослойный. (Все тексты — по изд. *Собрание стихотворений.* Под ред. З. И. Гершковича. Л., 1956, и *Сочинения...* Под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1867—1868).

10. Василий Тредиаковский: 460 стихов произведений 1725—1732 гг. (*Элегия о смерти Петра Великого, Стихи эпиталамические,* 16 стихотворений из *Езды на остров Любви, Стихи ее высочеству... Екатерине Иоанновне*); 403 стиха из *Нового и краткого способа к сложению российских стихов,* 1735 (*Эпистола* и две *Элегии*); 500 стихов из *Феоптии,* 1754 (*Эпистола VI*). (Все тексты — по изд.: *Избранные произведения.* Под ред. Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963).

Кроме того, для статистики цезур привлекались дополнительные порции материала из Журовского *(Слава печальная,* 1725, изд. в ТОДРЛ, т. 6, 1948 — 492 стиха), Хмарного (еще 500 стихов из *Езекии)* и Кантемира (1710 стихов из сатир, 720 стихов из перевода Горация), а также по 500 стихов из анонимной пьесы *Действие на страсти Христовы* (конец XVII в., по сб. Тихонравова, т. 1) и из *Иосифа патриарха* Л. Горки (1708, по сб. Тихонравова, т. 2). Таким образом, подробному обследованию было подвергнуто 7777 стихов, а обследованию на цезуры — 12 655 стихов.

Порции из каждого автора брались от начала произведения. Проверка по отдельным сотням показала, что для статистики цезур объем в 500 стихов вполне достаточен, и прибавление новых сотен почти не влияет на средние показатели. Стихи, отступавшие от 13-сложного объема, пропускались. К конъектурам мы позволяли себе прибегать лишь в простейших случаях — там, где для восстановления 13-сложного объема не требовалось вставлять или устранять лишние слова, а достаточно было читать вместо «в» — «во», вместо «стяжание» — «стяжанье» и т. д. Так, в *Умозрительстве* Буслаева (часть 1) мы восстанавливали 13-сложник в стихах 15 «Дух силы всемогущей, бож[и]ей благодати», 17 «Тогда показался крас[е]н, человеков паче», но пропускали такие стихи, как 2 «Как солнце свой круг тогда обтекало», 23 «Однакож славы сие не отымало», 44 «Добродетелей в цветах вся украсилась» и т. п. (оттого и объем поэмы сократился для нас с 400 до 378 стихов).

В качестве сравнительного материала по польскому стиху были взяты первые 600 строк сплошного 13-сложника из *Псалтири* Я. Кохановского (посвящение и псалмы 1, 4, 6, 12, 13, 21, 24, 29, 31, 36, 41, 44, 54, 55, 59, 67, 68, 71). В качестве сравнительного материала по «естественному ритму» русского литературного языка XVII — начала XVIII в. была взята статистика ритмических типов слов из 5 прозаических памятников этого времени, по первой тысяче из каждого — предисловия к *Вертограду многоцветному* Симеона Полоцкого, *Слова на похвалу... Петра Великого* Ф. Прокоповича, *Писем о природе и человеке* А. Кантемира, *Повести* о *Савве Грудцыне* и трагедии *Иудифь*. Насколько этот набор текстов может служить представителем всей «художественной прозы» своего времени — это, конечно, весьма гадательно; однако при нынешнем состоянии изучения языка и стиля XVII в. достигнуть большего было трудно. Суммарные цифры приводятся в таблице 1; исследовать индивидуальные отклонения каждого из 5 текстов, к сожалению, здесь невозможно. Ход операций, которыми из данных ритмического словаря конструируется стих с «естественным языковым ритмом», описан нами в статье о 3-ударном дольнике[1].

Таблица 1

	Место ударения	I	II	III	IV	V	VI	Всего
Число слогов	7	—	—	2	12	21	3	38
	6	—	8	25	105	24	—	162
	5	6	63	288	97	6		460
	4	62	412	433	66			973
	3	373	751	290				1414
	2	812	804					1616
	1	337						337
Всего								5000

3. ПРИНЦИПЫ ТОНИРОВАНИЯ

Для удобства работы было допущено одно принципиально важное упрощение. Именно, весь наличный материал ритмических форм силла-

[1] Русский трехударный дольник XX в. В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 63—66.

бического 13-сложника был разделен на две большие группы — стихи, не содержащие столкновения словесных ударений внутри полустишия («чистые формы»), и стихи, допускающие таковые («нечистые формы»).

Число возможных чистых форм в 13-сложнике, понятным образом, ограничено: оно составляет 25 для 1-го полустишия (при ударении на 5-м, 6-м или 7-м слоге, в зависимости от мужской, женской или дактилической цезуры) и 5 для 2-го полустишия (при последнем ударении на 5-м слоге). Вот эти формы. Примеры взяты из *Владимира* Прокоповича (действия I, II, III) и стихотворений Симеона Полоцкого *Скакание* и *Клевета*.

Полустишие А

муж. цез.:	5—7	Поразумевах всегда (III, 336)
	3—5—7	Сотвори себе Христу (II, 158)
	1—3—5—7	Лука язви сладки суть (II, 172)
	2—5—7	Твердит о тебе народ (II, 136)
	1—5—7	Якже о беде своей *(Клев.,* 67)
	4—7	И утвердити завет (I, 183)
	2—4—7	Закон Христов изъяснит (III, 24)
	1—4—7	Он, престарелый отец (I, 175)
	3—7	Возсмеяшася тогда (II, 131)
	1—3—7	Радость, праздник, торжество (II, 142)
	2—7	Разбойников сотворил (I, 83)
	1—7	Двигнутися не дадут (II, 201)
жен. цез.:	6	Дванадесятолетна *(Скак.,* 10)
	4—6	Не усрамися старцу (II, 129)
	2—4—6	О, вести сей веселой! (I, 125)
	1—4—6	Тако владеет миром (I, 28)
	3—6	Убиваеми бяху (I, 144)
	1—3—4	Отчич, дедич, наследник (I, 27)
	2—6	Величию противно (I, 122)
	1—6	Зависть неутолима (I, 37)
дакт. цез.:	5	И о исцелении (*Клев.*, 268)
	3—5	Всероссийской области (I, 24)
	1—3—5	Время, день стенания (III, 405)
	2—5	Умы прозорливые (I, 76)
	1—5	Тако престарелого (II, 153)
прочие:	...4	Сие ли знамение (II, 11)
	...3	Вси возрадовавшеся (*Клев.*, 243)

Полустишие Б

	5	Удовлетворите (III, 376)
	3—5	И толику славу (I, 24)
	1—3—5	Облак некий темный (III, 365)
	2—5	Враждебного брата (I, 41)
	1—5	Люте убиенный (I, 2) .
прочие:	...6	И паки убиет I, 20)
	...4	Кая скорбь видети (I, 22)
	...3	Яко сицевую (III, 90)

Как мы увидим дальше, чистые формы полустиший составляют в нашем материале 75—80% всех полустиший, а нечистые формы — только 20—25%. Это дает нам право при анализе ритма полустиший ограничиться (по крайней мере, при настоящем первом подступе) изучением только ритма чистых полустиший как решительно преобладающих.

Формы	Кохановский		С. Полоцкий (крупн. пр.)		С. Полоцкий (мелк. пр.)		С. Медведев		Дим. Ростовский *Рожд. драма*		Дим. Ростовский *Усп. драма*		Ф. Прокопович		Ф. Журовский	
А 5—7	1	1	2	3	1	1	1	1	—	—	2	2	2	3	1	1
3—5—7	9	12	12	14	—	2	11	15	5	8	11	14	15	22	9	11
1—3—5—7	23	23	4	4	5	5	9	9	5	6	7	7	17	18	3	3
2—5—7	5	5	16	17	10	11	27	29	9	9	18	22	29	37	12	13
1—5—7	1	2	5	6	4	4	10	10	8	9	5	5	8	11	5	6
4—7	2	2	8	9	5	5	9	17	4	8	5	7	9	9	4	5
2—4—7	7	9	19	19	12	15	24	25	16	16	23	25	40	45	6	7
1—4—7	5	7	17	18	19	21	17	21	14	16	16	17	27	35	7	7
3—7	—	1	20	31	16	29	9	22	19	29	14	23	22	43	10	15
1—3—7	3	6	12	13	13	13	16	19	10	12	15	16	10	15	7	7
2—7	—	—	14	18	6	7	15	17	9	10	17	17	10	13	6	8
1—7	—	—	2	2	—	—	2	5	4	4	4	6	4	6	—	—
вся муж. ц.	56	68	131	154	91	113	150	190	103	127	137	161	193	257	70	83
6	2	2	—	—	2	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
4—6	15	17	10	12	6	7	8	9	7	8	4	6	7	11	10	12
2—4—6	110	116	32	34	33	35	27	31	46	49	32	32	60	62	40	40
1—4—6	100	108	26	29	36	39	32	34	25	28	25	30	44	50	32	32
3—6	56	71	42	64	45	62	25	40	29	53	28	51	43	76	30	55
1—3—6	134	157	32	41	34	39	22	25	41	50	25	25	42	62	22	26
2—6	37	41	53	68	38	57	32	58	46	60	40	57	57	78	41	59
1—6	20	20	10	21	16	23	12	21	15	24	19	23	21	30	9	16
вся жен. ц.	474	532	205	269	210	264	158	218	209	272	173	224	274	369	184	240
5	—	—	3	5	11	16	4	4	4	5	1	3	2	4	—	—
3—5	—	—	23	26	9	9	13	15	13	19	20	26	18	30	10	12
1—3—5	—	—	13	13	27	32	9	9	16	18	14	15	22	23	22	23
2—5	—	—	34	38	18	24	32	41	20	27	24	34	45	63	44	54
1—5	—	—	20	23	4	4	10	15	10	20	17	25	26	36	17	21
вся дакт. ц.	—	—	93	105	69	85	68	84	63	89	76	103	113	156	93	110
прочие	—	—	4		6		8		12		12		18		3	
Б 5	7	8	6	6	3	4	5	6	7	8	6	8	8	17	3	6
3—5	66	79	68	76	38	47	52	59	56	65	66	70	100	122	42	49
1—3—5	143	144	42	42	38	38	44	47	53	54	38	38	109	115	44	44
2—5	189	206	187	204	166	182	158	179	166	181	172	195	236	291	182	193
1—5	150	159	150	157	141	150	135	158	116	132	121	139	128	178	123	143
прочие	4		47		47		51		60		40		77		11	
всего		532		468		500		500		500		500		800		436

Таблица 2

Ис. Хмарный		*Дафнис*		П. Буслаев		А. Кантемир: из Буало		А. Кантемир: *Петрида*		А. Кантемир: сатиры I—II		А. Кантемир: из Горация		В. Тредиаковский, 1725—1732		В. Тредиаковский Н. и К. С.		В. Тредиаковский, *Феоптия*	
—	—	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	2	1	2	8	8
17	17	18	21	6	7	17	22	6	8	20	28	21	29	11	13	66	69	115	120
6	6	13	14	2	2	10	10	4	5	16	16	18	18	8	8	80	84	58	59
9	11	35	39	16	18	24	29	18	22	27	33	49	54	17	19	—	—	—	—
8	8	29	31	11	12	9	10	1	1	10	14	13	14	10	12	59	60	56	66
5	5	4	4	1	2	6	7	1	1	4	6	28	32	10	12	—	—	—	—
13	14	16	16	15	18	21	24	17	18	35	38	68	73	18	19	—	—	—	—
16	17	12	13	14	14	13	14	9	13	23	24	39	46	16	20	5	5	4	4
15	25	12	23	5	10	9	23	6	19	20	43	35	60	14	26	69	75	127	144
14	15	21	24	3	3	14	17	7	9	22	24	28	35	8	11	89	92	87	88
8	11	6	6	5	5	12	13	6	10	7	12	25	28	6	11	1	1	—	1
4	5	—	—	—	1	2	4	1	1	2	2	3	4	—	2	12	13	11	11
113	134	167	192	78	92	137	173	76	107	186	240	327	393	119	155	382	401	473	500
1	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—
15	15	—	—	3	5	6	10	—	2	3	4	—	—	11	16	—	—	—	—
36	36	—	—	42	43	46	48	16	18	29	29	2	2	36	37	—	—	—	—
28	31	7	7	26	32	28	34	9	9	14	14	1	1	35	37	—	—	—	—
43	54	6	6	42	58	35	69	17	35	23	36	3	4	33	59	—	—	—	—
36	39	4	5	17	24	27	36	9	11	26	30	2	2	26	32	—	1	—	—
38	47	9	11	42	56	34	56	8	18	17	24	2	2	29	40	—	—	—	—
18	21	10	11	8	15	7	17	2	4	8	10	1	2	9	19	—	—	—	—
215	244	36	41	180	233	183	271	61	97	120	147	11	13	179	241	—	1	—	—
2	5	—	1	—	—	—	1	—	1	2	2	6	8	1	3	—	—	—	—
16	21	17	19	6	9	14	17	5	9	15	27	29	34	7	9	—	—	—	—
15	16	37	37	8	8	9	10	6	6	17	17	23	25	11	11	—	—	—	—
36	43	52	63	20	21	13	20	16	22	34	44	69	79	16	20	—	—	—	—
26	29	28	36	11	14	3	6	2	5	18	19	37	45	9	14	—	—	—	—
95	114	134	156	45	52	39	54	29	43	86	109	164	191	44	57	—	—	—	—
8		11		2		2		3		—		3		7		1		—	
6	11	2	2	2	4	1	2	1	4	3	9	3	13	6	7	6	6	12	12
57	66	41	54	60	65	80	100	46	58	81	110	89	102	58	83	70	74	124	128
32	32	35	35	49	49	68	68	31	33	72	75	57	57	32	54	149	152	142	146
213	231	179	186	158	168	207	233	90	106	167	194	280	266	159	191	9	10	4	4
136	146	98	112	72	79	69	93	36	47	82	112	133	162	81	105	146	161	189	203
14		10		13		4		2		—		—		20		—		7	
	500		400		378		500		250		500		600		460		403		500

В дальнейшем все сопоставления эмпирических и теоретических данных по ритму полустиший будут относиться только к этому кругу форм.

Однако, сочетаясь в целые стихи, чистые формы полустиший будут давать лишь немногим более 50% чистых целых стихов; а сочетания стихов в двустишия дадут еще того меньший процент чистых двустиший. Поэтому при анализе ритма целых стихов двустиший мы уже не можем с такой легкостью отметать нечистые формы; мы вынуждены включить их в рассмотрение, сведя к тем или иным схемам чистых форм, отягченным сверхсхемными ударениями.

В самом деле, почти во всяком столкновении ударений можно различить более сильное, ведущее (´) и более слабое, подчиненное (`). Например:

З бездн подземных, з огненной выхожду геенны,
Яропо́лк, бра̀тним мечем люте убиенный,
Бра̀т кня́зя Владимира. Ни! глагол сей ложний,
Не Владимир мо̀й бра́т ѐсть, но вра́г мо̀й, безбожний
Братоубийца. Кая лесть! Многажды красно
Имя будет, но своей вещи несогласно...

В ходе такой слуховой разметки можно уловить некоторые закономерности: 1. при столкновении неравносложных слов обычно более длинное несет более сильное ударение, чем короткое («бра̀т кня́зя», «Яропо́лк, бра̀тним»); 2. при столкновении равносложных слов знаменательное несет более сильное ударение, чем служебное («мо̀й бра́т ѐсть»); 3. при столкновении равносложных знаменательных слов второе несет более сильное ударение, чем первое («Вси твоей начну̀т дру́жбы, вси мира желати»). С помощью этих трех принципов весь материал тонируется единообразно и, как кажется, в соответствии с непосредственным слуховым ощущением. Во всяком случае, они не позволяют произвольно тонировать стих в угоду априорным ритмическим схемам — например, читать «Не Владимир мо́й брат е́сть, но враг мо́й, безбожный...», чтобы стих звучал «хореичнее».

Конечно, доля субъективности при тонировании стиха всегда неизбежна — хотя бы потому, что остается много спорных случаев постановки ударения: например, «по́пранный» — «попра́нный» и все аналогичные причастия. Будущий исследователь нашего предмета должен будет, во-первых, исключить из своего материала все такие сомнительные случаи и, во-вторых, более детально изучить ритм нечистых форм, не сводя их к осложненным чистым формам, а рассматривая каждую в отдельности. Здесь же, при первом подступе к анализу ритма русского силлабического стиха, мы ограничимся только тем, что приведем таблицу абсолютных цифр, полученных на нашем материале при нашей системе тонирования; пересчитав заново те же тексты, каждый исследователь сможет уяснить меру нашей (и своей) субъективности. По каждому автору в таблице даны два столбца: в первом — количество только чистых форм, во втором — и чистых и нечистых вместе (см. таблицу 2).

4. КОНСТАНТЫ

Константами можно считать два элемента русского силлабического 13-сложника: ударение на 12-м слоге (женское окончание) и цезуру

после 7-го слога. Обе они продиктованы польским образцом: в частности, обязательность женского окончания естественна в польском языке с его постоянным ударением на предпоследнем слоге слов, и искусственна в русском языке, где слова с ударением на предпоследнем слоге составляют лишь 42,4% (см. таблицу 1).

Процент нарушений ударной константы (т. е. стихов с мужским, дактилическим или гипердактилическим окончанием) показан в таблице 3. Ясно видно, что с течением времени нарушений становится все меньше, а у зрелого Кантемира и Тредиаковского они совсем исчезают. Основной сдвиг приходится на 1705—1715 гг., между *Владимиром* и *Дафнис*; в остальном эволюция идет довольно плавно. Обычно стихи такого рода идут парами и рифмуют между собой («моего: твоего», и т. п.), но нередки и случаи разноударных рифм («убити: видѣти», «лютий: на пути» и т. п.); как такие рифмы произносились — вопрос спорный и здесь рассмотрен быть не может (см. И. П. Еремин, в: Симеон Полоцкий, *Избранные сочинения,* с. 256—258; П. Н. Берков в рец. на эту книгу, ИАН ОЛЯ, 1954, № 3, с. 301—303).

Нарушений цезурной константы в разобранном материале еще того меньше: 6 случаев у Медведева (напр., «Симеон Петровский, от ‖ всех верных любимый», «Обратих убо ся на ‖ кони храброственно»» и 2 — у Кантемира (из Буало, I, 156, «Стих воздух: смеется, что ‖ людей слабых видит», сатира II, 177, «Вместо знания прав и ‖ как свою весть волю»). Во всех этих случаях цезура не рассекает слово, а только отсекает проклитику, т. е. при некотором насилии может быть сохранена в чтении. Единственный случай, где цезура рассекает слово,— стих Буслаева, I, 175, «Куда отходишь? знае ‖ мых всех оставляешь?»; мы его исключили из подсчетов. В материале, привлеченном дополнительно, особенно обилен нарушениями цезуры *Иосиф.*

5. ЧИСТЫЕ И НЕЧИСТЫЕ ФОРМЫ

Из таблицы 3 видно, что процент нечистых форм вплоть до Тредиаковского не обнаруживает никакой тенденции к понижению: напротив, у Кантемира и раннего Тредиаковского нечистых форм даже больше, чем у поэтов XVII в. (особенно — во 2-м полустишии). Это показывает, что нечистые формы, стыки ударений в действительности отнюдь не считались аномалией, недостатком стиха. Такое отношение к ним впервые появляется в *Способе* Тредиаковского («правило I», где стих со «спондеями» объявляется вторым сортом, а стих с «иамбами» — третьим сортом), и в соответствии с этим в стихах Тредиаковского, начиная с 1735 г., процент нечистых форм впервые падает до 5%. Таким образом, в трактовке нечистых форм перед нами — не постепенная эволюция, а резкий перелом.

Если посмотреть на распределение нечистых форм по отдельным ритмическим вариациям (таблица 2), то видно, что большинство их приходится на вариации 2—6, 3—6, 3—7, 1—6 и т. д. — те, где между определяющими ударениями лежат интервалы в 2 и более слога и где, следовательно, носителями сверхсхемных ударений могут выступать не только 1-сложные, но и многосложные слова. Это вполне естественно, и нет нужды иллюстрировать э́то процентными показателями. Было бы

Таблица 3

	% нарушений константы	% нечистых форм	
		в полуст. А	в полуст. Б
Польский стих	0,7	11,7	6,8
Сим. Полоцкий	9,4	19,1	6,7
С. Медведев	10,2	23,2	11,0
Дим. Рост., *Рожд. др.*	12,0	22,6	8,4
Дим. Рост., *Усп. др.*	8,0	20,4	11,4
Ф. Прокопович	9,6	25,3	17,8
Ф. Журовский	2,5	19,7	6,9
И. Хмарный	2,8	13,4	8,4
Дафнис	2,5	13,0	8,8
П. Буслаев	3,4	19,3	6,4
Кантемир: из Буало	0,8	27,8	14,2
Кантемир: *Петрида*	0,8	32,4	17,6
Кантемир: сат. I—II	0	21,6	•19,0
Кантемир: из Горация	0	15,8	14,7
Тредиаковский, ранн.	4,4	24,2	18,2
Тредиаковский, *Н. и к. сп.*	0	5,0	5,7
Тредиаковский, *Феоптия*	1,4	5,4	4,4
в ср.: 1670—1700	9,8	20,8	8,9
1700—1729	4,3	21,0	12,3
1729—1735 (Кант.)	0,3	25,2	18,5
после 1735 (Кант.)	0	15,8	14,7
(Тред.)	0,8	5,2	5,0

интересно рассчитать теоретическую частоту каждой нечистой формы и сравнить ее с реальной; в частности, показательными могут быть цифры употребительности изомерных стихов (т. е. состоящих из одинаковых ритмических типов слов, но в разном порядке) со стыками ударений и без таковых: предпочитаются ли строки строя «Ярополк, братним мечем» или «Братним Ярополк мечем»? Это — задача для дальнейших исследователей русской силлабики.

6. ЦЕЗУРА

Как известно, до сих пор общепринятым было утверждение, что с течением времени процент женской цезуры в 13-сложнике постепенно понижался, исподволь подготавливая реформу Тредиаковского. Это утверждение было высказано Л. И. Тимофеевым в статье *Силлабический стих* и повторялось в его позднейших работах (напр., *Очерки теории и истории русского стиха*. М., 1956). Оно опирается на следующую статистику (*Силлабический стих*, с. 68): в мелких произведениях Сим. Полоцкого процент женской цезуры — 57, в крупных — 40, у «ранних силлабистов» — 30, у Хмарного — 25, у раннего Кантемира — 18, у Кантемира в целом — 8, у Тредиаковского — 0. Правда, уже в 1935 г. С. М. Бонди, защищая противоположный взгляд — что реформа Тредиаковского была не эволюционным, а революционным преобразованием стиха,— заметил, что цифры Тимофеева «не совпадают с нашими подсчетами и представляются основанными на недоразумении» (*Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков*, в: В. Тредиаковский, *Стихотворения*.

Л., 1935, с. 94). Л. И. Тимофеев отвечал на это сожалением о том, что Бонди не опубликовал «свои подсчеты», и ссылкой на неизбежную субъективность нашей расстановки ударений в текстах XVII—XVIII вв. (*Очерки теории...*, с. 298).

Таблица 4

Цезура	жен.	муж.	дакт.	проч.	Число стихов
Польский стих	88,7	11,3	—	—	600
Теорет. русский стих	**44,3**	**31,4**	**24,3**	—	—
Сим. Полоцкий, крупн. пр.	50,6	28,9	19,7	0,8	532
Сим. Полоцкий, мелк. пр.	56,4	24,1	18,2	1,3	468
С. Медведев	43,6	38,0	16,8	1,6	500
Димитрий Рост., *Рожд. др.*	54,4	25,4	17,8	2,4	500
Димитрий Рост., *Усп. др.*	44,8	32,2	20,6	2,4	500
Страсти Христовы	44,0	36,6	17,8	1,6	500
Ф. Прокопович	46,1	32,1	19,5	2,3	800
Иосиф патриарха	51,8	31,6	14,8	1,8	500
Дафнис	10,2	48,0	39,0	2,8	400
Ф. Журовский, *Сл. Росс.*	55,1	19,0	25,2	0,7	436
Ф. Журовский, *Сл. печ.*	45,1	41,9	11,2	1,8	492
И. Хмарный	48,7	26,5	22,8	2,0	1000
П. Буслаев	61,5	24,3	13,7	0,5	378
Кантемир, из Буало	54,2	34,6	10,8	0,4	500
Кантемир, *Петрида*, 1730	38,8	42,8	17,2	1,2	250
Кантемир, сат. IX,	42,1	44,0	12,1	1,8	216
Кантемир, сат. V, 1731	35,0	52,2	12,8	—	460
Кантемир, сат. I—II. 1729	29,4	48,8	21,8	—	500
Кантемир, сат. III—IV, 1730	25,6	60,4	13,8	0,2	464
Кантемир, сат. VI—VII, 1739	0,7	75,5	28,8	—	576
Кантемир, из Гор., I, 1740-е	2,3	69,4	23,0	0,3	632
Кантемир, из Гор., II, 1740-е	2,0	65,5	32,0	0,5	638
Тредиаковский, ранн.	52,4	33,7	12,4	1,5	460
Тредиаковский, *Н. и к. сп.*	0,2	99,6	—	0,2	403
Тредиаковский, *Феоптия*	—	100	—	—	500
в ср.: 1670—1700	49,0	30,8	18,5	·1,7	3000
1700—1729	49,9	31,0	17,5	1,6	4188
1729—1735 (Кант.)	32,5	51,1	15,9	0,5	1890
после 1735 (Тред.)	0,1	99,8	—	0,1	903
(Кант.)	1,7	69,9	28,1	0,3	1896

Думается, что предлагаемые подсчеты (таблица 4) могут внести ясность в этот вопрос. Они также сильно расходятся с цифрами Л. И. Тимофеева, и расхождение это таково (по Прокоповичу и Дим. Ростовскому — в 1,5 раза, по Хмарному — почти в 2 раза), что его трудно объяснить только субъективностью расстановки ударений. По-видимому, причина скорее в том, что Л. И. Тимофеев пользовался материалом недостаточно обширным (ок. 3000 строк из всех предшественников и современников Кантемира — по крайней мере, 12 авторов! — а если не считать украинцев, то и того меньше) и недостаточно дифференцированным (Прокопович, Дим. Ростовский, Горка, Лясокоронский — все в одной рубрике «ранних силлабистов»; *Купецтво* с 52,5%, и *Монах* с 33,3% женской цезуры — в одной рубрике «крупных произведений» Сим. Полоцкого). К сожалению, Л. И. Тимофеев не публиковал ни абсолютных цифр своих подсчетов, ни образцов своей расстановки ударений.

Судя по нашим подсчетам, изменения в распределении цезур 13-сложника следует считать не эволюционными, а революционными. В

течение двух тридцатилетий процент женской цезуры колеблется около теоретически естественного уровня 44%, а потом в течение пяти лет падает почти до нуля; при этом границы колебаний женской цезуры в 1670—1729 гг. (56,4—43,6%), в 1729—1734 гг. (42,1—25,6%) и после 1735 г. (2,3—0%) даже не пересекаются. Перед нами не постепенное развитие, а резкий скачок. Устранение женской цезуры в силлабическом 13-сложнике — результат творческой деятельности только двух поэтов и только за пять лет: Кантемира и Тредиаковского, 1729—1735 гг.; никакая подготовка в творчестве предыдущих поколений этому не предшествовала, и сами же Кантемир и Тредиаковский до 1730 г. употребляли женскую цезуру ничуть не реже, чем за 60 лет до них Симеон Полоцкий.

Было бы очень важно проследить год за годом изменения в стихе Кантемира и Тредиаковского переломного пятилетия. К сожалению, для этого нет достаточных хронологических сведений. Даже авторские указания Кантемира в примечаниях к сатирам неполны; обычно Кантемир дает дату начальной редакции и умалчивает о последующих доработках. Особенно сомнительна дата IX сатиры, которая по авторскому указанию относится к 1738 г., а по обилию женских цезур — ко времени гораздо более раннему; можно почти с уверенностью сказать, что либо дата, либо авторство Кантемира здесь неверны. Интересно, что Кантемир и Тредиаковский как будто передавали друг другу из рук в руки свое общее дело: Кантемир в 1729—1731 гг. пишет первые сатиры с ослабленной женской цезурой, вернувшийся из-за границы Тредиаковский под их впечатлением [?] к 1735 г. пишет стихотворения *Способа* совсем без женской цезуры, а под этим новым впечатлением Кантемир, уехавший за границу, перерабатывает с 1738 г. свои старые сатиры и пишет новые тоже без женской цезуры.

Оговорки требуют два памятника, которые сильно отклоняются от средних показателей своих периодов и потому не включены в суммарную часть таблицы. Это — *Умозрительство* Буслаева, написанное в 1734 г., но по высокому уровню женской цезуры далеко отставшее от тенденций своего пятилетия (это лишний раз свидетельствует о резкости переворота в стихе, произведенного Кантемиром и Тредиаковским), и анонимная пьеса *Дафнис,* поставленная в 1715 г., но по низкому уровню женской цезуры далеко опередившая не только современные памятники, но даже раннего Кантемира. К *Дафнис* нам еще придется возвращаться не раз.

С падением женской цезуры усиливаются цезуры мужская и дактилическая, но усиливаются неравномерно: мужская цезура — сильнее, дактилическая — слабее. При переходе от периода 1700—1729 к периоду 1729—1735 («кантемировскому») доля дактилической цезуры даже понижается: вся прибыль от вытеснения женской цезуры приходится на долю мужской. Здесь опять-таки Кантемир намечает тенденцию, которую Тредиаковский доводит до предела, уничтожая вместе с женской цезурой и дактилическую; но на этот раз Кантемир не последовал за своим подражателем и сохранил дактилическую цезуру в своих поздних произведениях.

Особое положение и здесь занимает *Дафнис* с ее рекордным процентом дактилической цезуры (39%); рядом с ней следует отметить *Езекию,* где соотношение мужской и женской цезур такое же, как в *Дафнис,* и *Славу российскую,* где дактилическая цезура единственный раз в нашем материале превышает мужскую.

7. ПОЛУСТИШИЯ

Присмотревшись к расположению ударений в чистых формах 1-го и 2-го полустиший 13-сложника, легко заметить, что некоторые их сочетания образуют правильные силлабо-тонические размеры. Именно:

в полустишии А с женской цезурой — 3-ст. ямб (4—6, 2—4—6, 2—6: «О, вести сей веселой!...»), 2-ст. анапест (3—6, 1—3—6: «Убиваеми бяху...»);

в полустишии А с мужской цезурой — 4-ст. хорей (5—7, 3—5—7, 1—3—5—7, 1—5—7, 3—7, 1—3—7, 1—7: «Лука язви сладки суть...»), 3-ст. дактиль (4—7, 1—4—7: «Он, престарелый отец...»);

в полустишии А с дактилической цезурой — 3-ст. хорей (3—5, 1—3—5: «Время, день стенания...»), 2-ст. амфибрахий (2—5: «Умы прозорливые...»);

в полустишии Б — тоже 3-ст. хорей (3—5, 1—3—5: «Облак некий темный...») и 2-ст. амфибрахий (2—5: «Враждебного брата...»).

Остальные ритмические вариации полустиший или не разлагаются на силлабо-тонические однородные стопы (1—4—6, 1—6; 2—5—7, 2—4—7, 2—7), или разлагаются двояко (6: «Дванадесятолетна» — можно читать и как ямб, и как анапест; 5: «Удовлетворите» — и как хорей и как амфибрахий). Их мы будем называть «разнородными» (р).

Так как реформа Тредиаковского в основном заключалась как раз в силлаботонизации 13-сложника — именно в канонизации хореической структуры полустиший, — то уместно рассмотреть, насколько она была подготовлена ритмическими данными русского языка и предыдущей историей силлабического 13-сложника.

В нижеследующей таблице 5 приведены процентные показатели (с округлением до 1%) состава ритмических форм для каждого из трех цезурных видов полустишия А и для полустишия Б. Учтены только чистые формы.

Таблица 5

Полустишия:	А жен.			А муж.			А дакт.			Б		
Размеры:	я	ан.	р.	х.	д.	р.	х.	ам.	р.	х.	ам.	р.
Польский стих	34	40	26	—	—	—	—	—	—	65	34	1
Теорет. русский стих	**44**	**34**	**22**	**43**	**18**	**39**	**44**	**45**	**1**	**54**	**45**	**0,5**
Сим. Полоцкий	41	37	22	43	22	35	59	32	9	57	42	1
С. Медведев	42	30	28	39	17	44	47	47	6	59	40	1
Дим. Ростов., *Рожд. др.*	47	34	19	50	17	33	62	32	6	56	42	2
Дим. Ростов., *Усп. др.*	44	31	25	42	15	42	67	32	1	56	43	1
Ф. Прокопович	45	31	24	40	19	41	58	40	2	58	41	1
Ф. Журовский	50	28	22	50	16	34	53	47	—	53	46	1
И. Хмарный	41	37	22	56	18	26	60	38	2	51	48	1
П. Буслаев	48	33	19	35	19	46	56	44	—	53	46	1
Дафнис	—	—	—	56	10	34	61	39	—	49	50	1
Кантемир, из Буало	47	34	19	44	14	42	67	33	—	51	49	—
Кантемир, *Петрида*	39	43	18	33	13	54	45	55	—	55	44	1
Кантемир, сат. I—II	41	41	18	48	15	37	58	40	2	58	41	1
Кантемир, из Горация	—	—	—	36	21	43	54	42	4	54	45	1
Тредиаковский, ранн.	42	33	25	44	22	34	61	36	2	53	45	2
Тредиаковский, *Н и к. сп.*	—	—	—	99	1	—	—	—	—	96	2	2
Тредиаковский, *Феоптия*	—	—	—	99	1	—	—	—	—	97	1	2

Вот те же данные в обобщенном виде: не по авторам, а по периодам (Буслаев и *Дафнис* для ясности картины опять исключены!) и не по отдельным цезурным видам, а по всей совокупности материала, показаны в таблице 6.

Таблица 6

Полустишия	А						Б		
Размеры:	ямб	хор.	анап.	дакт.	амф.	р.	хор.	амф.	р.
Польский стих	30,6	7,0	35,9	1,3	—	25,2	64,8	34,1	1,1
Теор. рус. стих	**19,5**	**26,6**	**15,0**	**5,8**	**11,0**	**22,1**	**54,6**	**45,0**	**0,4**
1670—1700	21,3	24,7	16,6	5,9	6,6	24,9	56,9	41,8	1,3
1700—1729	22,7	25,1	16,4	5,5	7,5	22,8	53,6	45,3	1,1
1729—1735 (Кант.)	13,1	31,9	13,4	6,6	9,0	26,0	57,2	42,1	0,7
после 1735 (Тред.)	—	98,8	—	1,1	—	0,1	96,4	1,5	2,1
(Кант.)	0,8	41,2	1,0	13,5	13,7	29,8	54,5	44,9	0,6

Перед нами опять картина не постепенной эволюции, а резкого скачка. В течение двух тридцатилетий процент каждого из силлабо-тонических ритмов почти в точности соответствует «естественному», языковому (никакого сходства с польским стихом нет — разве что в пониженном уровне амфибрахия); затем в «кантемировское» пятилетие хорей начинает вытеснять ямб; затем у Тредиаковского хорей разом вытесняет все ритмы и один господствует в стихе; а поздний Кантемир, не решаясь следовать за этой новацией, все же позволяет хорею вытеснить из стиха ямб, а дактилю и амфибрахию — анапест.

Разумеется, все эти изменения находятся в прямой связи с изменениями, рассмотренными в предыдущем параграфе: падение ямба и анапеста — прямое следствие падения женской цезуры, которая одна позволяла первому полустишию иметь ямбическое или анапестическое звучание. Если отвлечься от этого и рассматривать состав ритмических вариаций внутри отдельных цезурных видов (таблица 5), то все цифры окажутся очень близки к теоретическим, «естественным», и на этом фоне «хореическая революция» Тредиаковского будет выглядеть еще рельефнее. Ее особенно оттенит сдержанное отношение к хореям, заметное у Кантемира (только 32,9% хореев в мужских полустишиях *Петриды* — правда, немногочисленных — и только 36,1% в поздних переводах из Горация; и то и другое заметно ниже теоретической вероятности).

Все это заставляет отвергнуть и, с одной стороны, то мнение, согласно которому хорей изначально был ритмической основой силлабического 13-сложника (Г. А. Шенгели, *Трактат о русском стихе,* указ. стр.; А. Квятковский, *Поэтический словарь*, с. 308, в несколько иной терминологии), и, с другой стороны, то мнение, согласно которому даже отдельные, случайно возникающие силлабо-тонические ритмы в 13-сложнике свидетельствуют о зарождении в нем тонической системы (В. Н. Перетц, *Историко-лит. исследования и материалы,* т. 3, 1902, с. 16—39; A. Pozdneev, *Die tonische Elemente in russischen syllabischen Vers,* "Zschr. f. Slav. Philologie", 28, 1960, с. 405—412). По ритмическим нормам русского языка хореические полустишия с самого начала стихийно возникали в 13-сложнике, но сознательно их культивировать стал только Тредиаковский.

Дафнис и здесь опережает свое время, обнаруживая и наибольшую среди всех памятников склонность к хореям в мужских полустишиях

(56,3 % при теоретическом уровне 42,9%), и близкую к наибольшей — в дактилических (61,2% при теоретическом уровне 53,9%). В результате общий состав силлабо-тонических ритмов в 1-м полустишии *Дафнис* оказывается таков: ямб — 2,7%, хорей — 52,3%, анапест — 3,0%, дактиль — 4,7%, амфибрахий — 15,4% (во 2-м полустишии: хорей — 49,0%, амфибрахий — 50,4%). Это, безусловно, соотношение необычное, но все же недостаточное для того, чтобы вместе с П. Н. Берковым называть размер *Дафнис* «6-стопным хореем» с цезурным наращением (*История русской литературы* в 3-х т., т. 1, 1958, с. 683). Из других памятников ближе всего к *Дафнис* по склонности к хореям опять-таки стоит *Езекия* Хмарного.

Из ритмических вариаций отдельных силлабо-тонических полустиший стоит привести цифры по вариациям 4-ст. хорея, которые могут послужить сравнительным материалом для ранней истории русского силлабо-тонического хорея (см. таблицу 7).

Таблица 7

	Ритмические вариации							Ударения на слогах				
	I	II	III	IV	V	VI	VIII	1	3	5	7	
Теорет. стих	**3,9**	**11,4**	**16,1**	**15,2**	**6,1**	**46,5**	**1,4**	**40,7**	**74,3**	**32,2**	**100**	
1670—1700	11,4	14,8	12,2	25,1	4,6	29,6	2,3	53,3	80,9	40,7	100	263
1700—1729	15,2	23,8	13,8	18,3	3,4	24,1	1,4	50,7	81,4	54,2	100	290
1729—1735 (К.)	17,4	22,5	9,6	25,4	2,6	22,5	—	44,0	87,8	49,5	100	115
после 1735 (К.)	15,4	17,8	11,0	23,8	2,5	30,5	—	52,7	87,5	44,2	100	118
после 1735 (Т.)	16,3	21,4	14,5	20,8	2,7	23,2	1,1	54,5	81,9	53,5	100	845

Главная разница между теоретическими и эмпирическими показателями здесь в том, что в стихе ударения расположены значительно гуще, чем в прозе: в рассмотренной нами прозе XVII — XVIII вв. на 1 ударение приходятся 3,05 слога, в стихе XVII в. — 2,55 слога, в стихе начала XVIII в. — 2,45 слога, в стихе Кантемира и Тредиаковского — 2,40 слога. Это определяет трактовку ритмических вариаций: вдвое ниже, чем в теории, представлена 2-ударная вариация 3 — 7, и впятеро выше представлена 4-ударная вариация 1—3—5—7. (Что касается 3-ударных вариаций, то уже здесь можно заметить избегание 1—5—7 и предпочтение 3—5—7 и 1—3—7, которое будет так характерно для всего русского хорея.) Это, в свою очередь, определяет и характер эмпирической кривой ритма: она довольно точно повторяет очертания теоретической кривой, но всеми точками лежит несколько выше ее: ударность всех стоп равномерно повышена. Из первых проб русского силлабо-тонического хорея, изученных К. Тарановским (*Руски дводелни ритмови*, Београд, 1953, табл. 1), сходное строение имеет ритм Тредиаковского и позднего Ломоносова; в ранней же, экспериментальной пробе Ломоносова (*Ода Фенелонова*, 1738) вдобавок к этому искусственно повышена ударность первой, «задающей ритм», стопы.

8. СТИХ

Сочетание силлабо-тонического ритма в первом полустишии и силлабо-тонического ритма во втором полустишии может привести к тому, что весь 13-сложный стих окажется обладающим силлабо-тоническим

ритмом. Мы вправе поставить вопрос, являются ли такие сочетания для поэтов силлабистов предпочтительными или безразличными.

В первом полустишии, как мы видели, могут возникать все 5 силлабо-тонических ритмов, во втором — 2. Они могут давать следующие 10 сочетаний (все примеры — из *Владимира* Прокоповича):

я.—х.: Исправити, и в добрый случай пременити (II, 65)
я.—ам.: Подвигну мертвих, адских, воздушних и водних (I, 210)
х.—х.: Бег творя, пущаше вопль в дебры необичний (II, 55)
х.—ам.: Радость, праздник, торжество, веселие наше (I, 142)
ан.—х.: А его же убиша, смерти неповинна (I, 31)
ан.—ам.: Курояде, престани, престани, престани! (II, 17)
д.—х.: Жертва великих богов несть к тому свободна (I, 132)
д.—ам.: Или враждебно от нас себе ожидают (III, 19)
ам.—х.: Владимир — владение мира знаменует (I, 5)
ам.—ам.: Вослед злодеяния пойдет неприязный (II, 162)

Мы видим, что из этих 10 вариаций по крайней мере 4 звучат как правильные силлабо-тонические размеры: 1-я — как 6-ст. ямб с женской цезурой (размер, известный по экспериментальному стихотворению Брюсова «Уединенный остров, чуть заметный в море...» и по переводам латинского сатурнийского стиха); 3-я — как 7-ст. хорей с цезурным усечением (размер, в котором Шенгели хотел видеть «метр» силлабического стиха как такового); 6-я — как 4-ст. анапест; и 10-я — как 4-ст. амфибрахий с цезурным наращением. (Ср. примеры, приводимые С. М. Бонди, *Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков,* с. 93.) Насколько случайно и насколько намеренно возникают такие ритмы в 13-сложнике?

Мы сделали эту проверку по стихам трех поэтов — Симеона Полоцкого (1000 стихов), Прокоповича (800 стихов) и Кантемира (*Петрида* и сатиры I—II, 750 стихов). На этот раз учитывались полустишия с силлабо-тоническим ритмом не только в чистых, но и в нечистых формах. Теоретически вероятность сочетания двух данных полустиший равна произведению вероятностей каждого из них: так, если у Симеона Полоцкого 21,3% первых полустиший дает ямб и 51,0% вторых полустиший дает хорей, то вероятность стиха с ритмом я.—х. будет 0,213·0,510 = 0,10863 = 10,9%. Расхождение теоретической и эмпирической частоты говорит о предпочтении или избегании той или иной формы (см. таблица 8).

Таблица 8

	С. Полоцкий		Прокопович		Кантемир	
	дейст.	теор.	дейст.	теор.	дейст.	теор.
я.—х.	10,6	10,9	10,1	9,8	7,3	7,4
я.—ам.	8,2	8,4	6,4	6,9	5,1	5,1
х.—х.	13,1	11,9	14,0	13,4	20,7	19,7
х.—ам.	9,0	9,0	9,3	9,2	12,9	13,6
ан.—х.	9,3	10,5	9,1	9,0	8,5	8,7
ан.— ам.	7,2	8,0	6,0	6,3	5,6	6,0
д.—х.	2,2	2,7	1,8	2,9	3,6	3,7
д.—ам.	1,4	2,0	2,4	1,9	2,5	2,6
ам.—х.	2,5	3,2	4,6	4,1	5,2	5,1
ам.—ам.	3,2	2,4	1,9	2,9	4,3	3,5

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики — не более 1,2%. При этом в большинстве случаев эмпирические цифры даже отстают от теоретических: силлабо-тонические полустишия не стремятся сцепляться друг с другом и охотно смешиваются с «разнородными формами». Правда, можно заметить, что те редкие случаи, где эмпирический показатель превосходит теоретический по крайней мере на 0,6%, все относятся только к двум ритмам — х.—х. (и у Полоцкого, и у Прокоповича, и у Кантемира) и ам.—ам. (у Полоцкого и у Кантемира), т. е. к наиболее ярко выраженным случаям однородности полустиший. Но статистически эти расхождения слишком незначительны, чтобы из них делать какие-либо выводы. Вернее считать, что полустишия сочетаются свободно, без сколько-нибудь отчетливых ритмических тенденций.

Заметим, что наша статистика чистохореических стихов не совсем совпадает со статистикой Тимофеева (*Силлабический стих,* с. 61: Симеон Полоцкий — 17%, Прокопович и др. — 20%, Кантемир — 25%). По-видимому, это объясняется тем, что мы избегали искусственно хореического тонирования.

9. ДВУСТИШИЕ

Во всех рассмотренных нами текстах (за исключением нерифмованных переводов Кантемира из Горация) строки 13-сложника объединяются в двустишии с парной рифмовкой. Закономерен вопрос: не подкрепляется ли рифменная связь ритмической связью, не стремится ли 2-й стих двустишия повторять (хотя бы частично) ритм 1-го стиха? Если такая тенденция есть, то полустишия А в смежных стихах, принадлежащих к одному двустишию, будут повторять друг друга чаще, чем в смежных стихах, принадлежащих к разным двустишиям; то же относится и к полустишиям Б. Мы сделали такую проверку для повторения полустиший А разных цезурных видов (с мужской, женской и дактилической цезурой) и для повторения полустиший Б разного ритмического строения (хореического и амфибрахического). Материалом опять служили Симеон Полоцкий, Прокопович и Кантемир. Теоретические показатели высчитывались так же, как в аналогичном случае в предыдущем параграфе.

В таблице 9 буквы М, Ж, Д обозначают повторяющиеся дважды подряд цезурные виды 1-го полустишия, а буквы Х, А — повторяющиеся ритмические типы 2-го полустишия. Повторения внутри одного двустишия обозначаются словом «внутри», повторения на стыке двух двустиший — словом «между».

Таблица 9

Полустишие	Сим. Полоцкий			Ф. Прокопович			А. Кантемир		
	теор.	внутри	между	теор.	внутри	между	теор.	внутри	между
М	7,1	6,8	8,5	10,2	9,3	10,8	21,9	24,3	22,0
Ж	28,5	27,2	26,1	21,3	20,7	22,4	10,6	10,7	11,0
Д	3,6	3,0	4,6	3,8	4,3	4,3	4,1	4,3	1,6
А всего	39,2	37,0	39,2	35,3	34,3	37,6	36,5	39,3	34,6
Х	26,0	29,0	26,3	27,0	26,3	24,1	33,7	33,6	34,2
А	14,9	16,6	13,8	13,2	12,0	11,3	16,0	16,3	17,2
Б всего	40,9	45,6	40,1	40,2	38,3	35,4	49,7	49,9	51,4

Из таблицы видно, что расхождения между теоретическими и эмпирическими показателями крайне невелики — не более 2,7% для 1-го полустишия и 4,8% для 2-го полустишия. Статистически эта разница незначима: значимая разница должна была бы быть не меньше 7—9%. Поэтому ни о какой тенденции к повторению сходных ритмов — внутри ли двустишия, между ли двустишиями, — не может быть и речи. Стихи в двустишии так же ритмически независимы друг от друга, как и полустишия в стихе. Всякое повторение ритмически сходных стихов в нашем материале, двукратное или многократное, является результатом случайности и не может считаться показателем ритмической организованности текста (ср. Тимофеев, *Силлабический стих,* с. 56).

Закономерен и другой вопрос: нет ли у тех или иных ритмических форм полустиший преимущественного тяготения к 1-й или ко 2-й строке дистиха? Мы сделали проверку для хореического и амфибрахического типа полустишия Б у Кантемира. На слух казалось возможным, что амфибрахический ритм тяготеет к заключительному месту в двустишии, но подсчеты этого не подтвердили: в сатирах I и II из 194 полустиший Б амфибрахического типа 102 оказались в начальных и только 92 в конечных стихах двустиший. Это — лишнее свидетельство того, как ненадежны впечатления, не проверенные подсчетом.

10. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

МЕСТО СИЛЛАБИКИ В ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

а) Русский силлабический 13-сложник заимствовал от своего польского образца только число слогов, место цезуры и константное ударение на предпоследнем слоге.

Остальные элементы ритма 13-сложника, т. е. место предцезурного ударения и расположение ударений внутри полустиший, полностью определяются естественным ритмом русского языка и не обнаруживают никаких специфических ритмических тенденций — ни унаследованных от польского образца, ни возникших на русском материале. Сочетание слов в полустишии, полустиший в стихе, стихов в двустишии — все это здесь настолько соответствует языковым нормам, что силлабика способна вместить и вмещает все возможные словосочетания русского языка, укладывающиеся в данное число слогов.

В таком устойчивом соответствии с естественным ритмом языка силлабический 13-сложник находился около 60 лет, от Симеона Полоцкого до Петра Буслаева (1670-е — 1730-е гг.). Только к концу этого периода появляются попытки отклонения от естественного ритма — стих *Дафнис* (1715) и стих Кантемира (1729 — 1731). В них понижается женская цезура и усиливается хореический (а в *Дафнис* — и амфибрахический) ритм 1-го полустишия. Может быть, это можно объяснить влиянием на 1-е полустишие 2-го, с его хореическим и амфибрахическим ритмом. Во всяком случае, замыкающая силлабическую эпоху реформа Тредиаковского была не завершением плавной эволюции, а резким революционным скачком в истории 13-сложника и всей русской метрики. Смысл этого переворота — резкое ограничение количества ритмов,

допустимых в стихе, резкий переход от стиха, опирающегося на естественный речевой ритм, к стиху, противопоставленному естественному речевому ритму.

б) Можно ли на основании недолговечности силлабического стиха в русской поэзии делать вывод, что силлабический стих несвойственен русскому языку? Вряд ли. Что означает: «данный стих свойственен данному языку»? По-видимому, две вещи: 1. основной элемент системы стихосложения наличествует в фонологической системе языка; 2. система стихосложения обладает достаточной «словоемкостью», чтобы вместить основные типы ритмических слов языка. По первому признаку русскому стиху несвойственен был бы, например, античный долготный стих; по второму признаку несвойственен был бы, например, стих из одних односложных или из одних семисложных слов. Однако силлабика отвечает обоим этим требованиям: слоги в русском языке есть, а словоемкостью она, как показано, не уступает, а далеко превосходит сменившие ее силлабо-тонические размеры. Переход от силлабики к силлаботонике был переходом от более свободной системы стиха к более сковывающей язык; переходом от стиха, заполняющегося словами только в соответствии с естественным словарем языка, к стиху, заполняющемуся словами с учетом специфических (нововозникших) требований стиха. Чем строже эти ограничительные требования к отбору словосочетаний, тем отчетливей противопоставляется стих нестихотворной речи. Поэтому на начальных стадиях становления стиха в литературе (а именно такой стадией является в русской поэзии силлабика) вполне естественно движение к все более строгому ритму[2].

Подобное явление мы можем видеть и в отдельных классических размерах. 1. 4-стопный ямб: сравним кривые распределения ударений в «естественной» модели стиха, в стихе XVIII в. и в стихе XIX в. (напр., по диаграмме в статье К. Тарановского в сб. *Poetics — Poetyka — Поэтика,* II. Варшава, 1966, с. 183). Мы увидим, что по сравнению с моделью в стихе XVII в. количество ударений повышено, но распределение ударений по стопам сохранено (особенно ясно это видно, если внести в теоретическую модель поправку на избыток ударений); в стихе XIX в. количество ударений становится ближе к естественному, но распределение резко отклоняется от естественного, следуя новой специфической тенденции — усилению 2-й стопы. 2. 5-стопный хорей: сделаем такое же сравнение, и мы увидим ту же картину: стих XVIII в. отклоняется от модели только по количеству, стих XIX в.— вдобавок и по распределению ударений. 3. 3-ударный дольник: сделаем такое же сравнение, и мы опять-таки увидим: в раннем дольнике по сравнению с моделью повышена ударность и сохранено расположение ударений, в поз-

---

[2] Можно предположить, что отсутствие резкого размежевания между стихом и прозой на метрическом уровне отчасти компенсировалось в силлабике резким размежеванием на языковом уровне -- именно в области синтаксиса. Нарочитая сложность поэтического синтаксиса в русском силлабическом стихе общеизвестна. Переход от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому сделал более трудным метр, но более легким — синтаксис: «насилие» над языком и «насилие» над стихом (условно употребляем этот термин первых русских формалистов) оказались в отношении обратной зависимости. Еще Г. Гуковский отмечал, что, например, у Тредиаковского стихи, написанные «ломоносовскими» тоническими размерами, и по языку, и даже по образному строю естественнее и яснее, чем его же стихи, написанные унаследованным от силлабики тонизированным 13-сложником.

нием ударность приближается к естественной, а расположение ударений удаляется от естественного[3]. Чем объясняется эта закономерность? Повышение ударности в начале разработки стиха объяснимо: это следствие стремления подчеркнуть непривычный ритм, отчетливо противопоставив сильные и слабые слоги; когда стих становится привычным, необходимость в таком подчеркивании отпадает. «Естественное» распределение ударений в начале разработки стиха объясняется аналогично: «составляя» непривычный стих, поэт поневоле пользуется в первую очередь теми сочетаниями слов, которые лежат ближе под рукой, т. е. чаще встречаются в естественном языке; когда стих становится привычным, ритмический навык позволяет поэту стать более разборчивым и развивать те или иные нащупанные им специфические ритмические тенденции стиха. Если называть чередование сильных и слабых слогов первичным ритмом, а чередование сильных и слабых стоп вторичным ритмом стиха, то можно сказать: на первом этапе разработки стиха внимание поэта поглощено прежде всего первичным ритмом, на следующем этапе оно распространяется и на вторичный ритм. Вот почему в начале развития каждого из рассмотренных размеров перед нами — ритм, близкий к естественному языковому, а потом, с освоением размера, на него начинают накладываться специфически стиховые ограничительные тенденции. Не то же ли самое, только на высшем уровне — не размера, а системы — представляет собой смена силлабики силлаботоникой?

---

[3] Вот соответствующие цифры, слегка округленные:

4-стопный ямб

Удар. на стопах	I	II	III	IV	Сред. ударность
теорет.	78	67	52	100	74,0
с поправкой	94	81	52	100	81,5
XVIII век	93	80	53	100	81,5
XIX век	82	97	35	100	78,5

5-стопный хорей

Удар. на стопах	I	II	III	IV	V	Сред. ударность
теорет.	51	65	64	45	100	65,0
с поправкой	65	82	81	56	100	77,0
Державин	65	80	80	60	100	77,0
Лермонтов	59	98	95	51	100	80,0

3-ударный дольник

	Ударность иктов			Длина интервалов	
	I	II	III	I	II
теорет.	100	72,5	100	1,64	1,65
1900-е гг.	99,5	98,8	100	1,63	1,67
1950-е гг.	98,3	77,0	100	1,74	1,35

Данные взяты из книги: *К. Тарановский*, Руски дводелни ритмови. Београд, 1953, и из наших работ, опубликованных в сб.: Теория стиха. Л., 1968, и в журнале «Вопросы языкознания», 1967, № 3.

в) Откуда идет эта ограничительная тенденция, вызвавшая переход от силлабики к силлаботонике,— от языка или от общей культурной традиции? Думается, что при современном состоянии исследования, когда зависимость стихосложения от языка остается нерешенной проблемой (несмотря на ценнейшие работы В. М. Жирмунского, Б. Томашевского, Р. Якобсона, И. Левого и др.), а история культурных традиций хоть сколько-то ясна, все ссылки на «характер языка» будут объяснением неизвестного через неизвестное. Вспомним, что в классической работе по этому вопросу (Р. Якобсон, *О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским)* изощреннейшая аргументация «от языка» на последней (буквально) странице уступает место единственному аргументу «от культуры», и он разом все объясняет. Все традиционные утверждения о том, что силлабика таким-то языкам свойственна, а таким-то несвойственна, недоказуемы. Особенно это видно на французском языке: говорят, что силлабика ему свойственна, а тоника — нет, потому что в нем ударение может быть только конечным; и забывают, что специально для стиха французами сохранен архаический язык, в котором ударение может быть не только конечным, но и предконечным, с «е» немым. (Другое дело — когда говорят, что тоника несвойственна французскому языку потому, что ударение в нем нефонологично, несмыслоразличительно; для французского стиха этот аргумент справедлив, но, например, для итальянского и испанского и он непригоден.) Что силлабо-тонический стих во французском языке (невзирая на патетический протест Томашевского, «Вопросы языкознания», 1957, № 3, с. 132) возможен и легок — даже для поэта, которому этот язык не родной, — блистательно показывают цветаевские переводы Пушкина на французский язык. Что в польском стихосложении силлабо-тонический стих существует (хотя и на второстепенном положении) рядом с силлабическим, общеизвестно. Что в украинском языке, по всем фонологическим данным близком к нашему, черты силлабизма сильнее, чем в русском,— сравним не только коломыйки с частушками, сравним 4-стопные ямбы, где в украинском сдвиги ударений гораздо вольней, — тоже общеизвестно. Спрашивается, почему в русском стихе силлабика не могла бы существовать при силлабо-тонике, как в польском — силлабо-тоника при силлабике? Ответ: только из-за смены культурных ориентаций при Петре I. Россия в XVII в. воспринимала западную культуру из третьих рук, через Польшу, и русский силлабический стих развился как подражание польскому. При Петре Россия стала воспринимать культуру из вторых рук, через Германию, и русский силлабо-тонический стих развился как подражание немецкому. Органическая преемственность форм русского стихосложения была порвана, и разрыв этот мы видим в том резком скачке, каким оказывается в наших таблицах переход к стиху Тредиаковского[4].

Источники тонической реформы Тредиаковского *(Новый и краткий способ,* 1735) многообразны и еще недостаточно изучены. Основной

[4] Конечно, одной только сменой культурных влияний объяснить все явления истории стиха нельзя. Почему, например, сильнейшее влияние французской культуры на немецкую во второй половине XVII — начале XVIII в. не заставило немцев перейти на силлабический стих? Вероятно, потому, что еще сильнее культа французской поэзии был культ античной поэзии, а он требовал членения стиха на стопы прежде всего. Сами французские теоретики этого времени, как известно, ощущали отсутствие стоп во французском стихосложении как досаднейший недостаток.

принцип измерения стиха стопами, а не слогами, восходит к античной метрике. Отождествление античных стоп (состоящих из долгих и кратких слогов) с тоническими стопами (состоящими из ударных и безударных слогов) восходит к голландской и германской метрике. Выбор в качестве основной стопы хорея восходит (по собственному свидетельству Тредиаковского) к русской народной метрике. Единственно, что не может считаться источником реформы Тредиаковского,— это ритм самого реформируемого им 13-сложника; здесь лишь наличие женской клаузулы, по замечанию Тредиаковского (в статье *О древнем, среднем и новом стихотворении российском*) могло подсказать установку на хореический ритм.

Тоническая реформа Тредиаковского тотчас вызвала критику «справа» (Кантемир) и критику «слева» (Ломоносов); при этом оба критика, скрыто или открыто, принимали главное в реформе: установку на тонический ритм — и только возражали против слишком строгого (Кантемир) или недостаточно строгого (Ломоносов) ее проведения. Кантемир опирался на французскую и итальянскую, Ломоносов — на немецкую стиховую культуру. В столкновении трех взглядов победа осталась за Ломоносовым — может быть, потому, что у него и у его последователя Сумарокова был талант, какого не было у Тредиаковского с Витынским и Собакиным («Ломоносов... подав хорошие примеры новых стихов, надел на последователей своих узду великого примера», — писал Радищев), и была близость к придворному культурному центру, какой не было у жившего в Лондоне Кантемира; может быть, потому, что немецкая культура (хотя бы в лице академических одописцев), унаследованная от эпохи Петра I, имела в Петербурге 1740-х гг. больше опоры, чем французская, и тем более итальянская, воспринимавшиеся еще из вторых рук; но, во всяком случае, не потому, что строгий стих Ломоносова больше «соответствовал духу» русского языка, чем гибкий стих Кантемира. Ломоносов — основатель традиций часто заслоняет для нас Ломоносова — ниспровергателя традиций; и взгляд на историю русского силлабического стиха полезен тем, что помогает представить себе эту сторону деятельности Ломоносова — поэта, которого с таким же правом можно назвать Маяковским стиха XVIII в., с каким Маяковского — Ломоносовым стиха XX в.[5]

---

[5] Настоящая работа была предметом живого и интересного обсуждения в стиховедческих коллективах Москвы и Ленинграда; автор пользуется случаем принести глубокую благодарность за ценные замечания: В. М. Жирмунскому, Б. Я. Бухштабу, Н. А. Сегал, В. А. Западову, В. Е. Холшевникову, С. И. Гиндину, М. А. Красноперовой. Больше всего споров вызвала заключительная часть работы: было решено, что указанные в ней два признака «свойственности» данного стиха данному языку являются необходимыми, но недостаточными, и насущной задачей стиховедения является именно установление остальных, «достаточных» признаков. К этому выводу и хотел подвести читателей автор.

ИТАЛЬЯНСКИЙ СТИХ: СИЛЛАБИКА ИЛИ СИЛЛАБО-ТОНИКА?

1. Стиховедение — одна из самых старых отраслей филологии. Проблема соотношения стиха и языка — в какой мере особенности языка предопределяют употребительную в этом языке систему стихосложения? — одна из самых старых проблем стиховедения. О ней писали много, но доказательно писали редко. Во-первых, исследователь был ограничен материалом: он располагал тем, «что было» в истории стиха, и не располагал тем, «что могло бы быть». Во-вторых, и в наличном материале исследователю порой было трудно разобраться, когда в нем сочетались признаки разных систем стихосложения, и неясно было, какие из них выражены сильнее. Решительный сдвиг произошел лишь в XX в., и в значительной степени благодаря работам русских ученых. Для того чтобы выделить более значимые и менее значимые признаки в наличном материале, была использована статистика; для того чтобы сопоставить наличное с возможным, была использована теория вероятностей. Б. В. Томашевский разработал методику построения теоретической модели, показывающей, какой вид имел бы стих, если бы он строился только на основании «естественных» ритмических тенденций языка и не обнаруживал никаких специфически стиховых ритмических тенденций (*Томашевский*, 1929, с. 100—102). Эта методика была существенно усовершенствована в работах А. Н. Колмогорова и его учеников (см. *Гаспаров*, 1974, с. 22—24). Использование таких теоретических моделей в работах о силлабо-тоническом стихе уже становится привычным. Но применительно к другим системам стихосложения использовались они мало. В свое время мы сделали попытку применить их к изучению русской силлабики XVII—XVIII вв. (*Гаспаров*, 1971). Теперь мы попытаемся применить их к изучению силлабики итальянской и отчасти испанской. В качестве объекта взят 11-сложник — стих, самый распространенный в итальянской и один из самых распространенных в испанской поэзии.

Напомним, какова последовательность операций при построении теоретической «языковой» (вероятностной) модели стиха по Б. Томашевскому — А. Колмогорову. Исходными данными служат (1) «ритмический словарь», рассчитанный по художественной прозе данного языка и показывающий, какую часть всего словаря писателя составляют слова 1-сложные, 2-сложные с ударением на 1-м слоге, 2-сложные с ударением на 2-м слоге и т. д., т. е. какова вероятность появления в тексте каждого ритмического типа слов; (2) полный список всех словосочетаний, возможных в данном стихотворном размере, т. е. всех его

ритмических вариаций (с различным расположением ударений) и для каждой из них — всех словораздельных вариаций (с различным расположением словоразделов). Далее (3) для каждого из этих словосочетаний производится перемножение вероятностей входящих в него ритмических типов слов: это дает вероятность появления в тексте данного словосочетания в целом. Далее (4) все полученные произведения складываются: это дает общую вероятность случайного появления в прозаическом тексте «самородной» строки нашего размера. И наконец, (5) в процентах от этой общей суммы мы определяем долю каждого слагаемого или группы слагаемых (все словосочетания с ударением на таком-то слоге, со словоразделом после такого-то слога и т. п.). Это и будут теоретические частоты данных стиховых форм нашего размера. С ними сравниваются действительные частоты этих форм в изучаемом стихе: если показатели сходятся, стало быть, данная форма для поэтов безразлична, и употребительность ее определяется только особенностями языка; если показатели расходятся, стало быть, данная форма поэтами предпочитается или избегается, и перед нами — специфическая тенденция стиха, подлежащая изучению.

Таким образом, начинать исследование стиха приходится с расчета, во-первых, ритмического словаря прозы и, во-вторых, перечня всех словосочетаний, возможных в данном размере.

Таблица 1

Ритмический словарь прозы

Арабские цифры (по вертикали) — число слогов в слове
римские цифры (по горизонтали) — номер ударного слога

А) Для итальянского стиха						Б) Для испанского стиха					
	I	II	III	IV	V		I	II	III	IV	V
6	—	—	—	—	2	6	—	—	—	—	2
5	—	—	1	7	1	5	—	—	1	9	1
4	—	3	16	4		4	—	3	12	4	
3	2	23	11			3	1	23	10		
2	11	13				2	12	12			
1	6					1	6				
Всего 100%						Всего 100%					

2. Результаты подсчетов состава ритмического словаря итальянской и испанской прозы (в 0,01) приведены в табл. 1. Для итальянской прозы подсчет делался по 2000 фонетических слов из 10 прозаиков разных веков (Боккаччо, Саккетти, Банделло, Граццини, Гоцци, Альфьери, Пеллико, Кардуччи, Верга, Д'Аннунцио) по 200 слов из каждого. Все данные по отдельным выборкам оказались очень близкими. Любопытно, что контрольный подсчет по прозе Данте — первая 1000 слов «Новой жизни» — дал несколько иные цифры: средняя длина слова у Данте 3,19 слога вместо 3,11, а процент женских окончаний 63 вместо 59. Может быть, Данте в своей прозе избегал элизий? Но при дальнейших перемножениях частот для построения модели эта разница исходного материала сглаживается, и модель стиха, построенная по «Новой жизни», почти не отличается от модели, построенной по 10 прозаикам (поэтому

мы ее здесь не приводим). Для испанской прозы подсчет делался по 1000 слов из «Дон Кихота» (ч. 1, гл. 8). Для русской прозы были взяты данные по 10 000 слов советской прозы, которыми мы пользовались ранее (*Гаспаров,* 1974, с. 80—82).

Принципы тонирования итальянского текста (и в стихах, и в прозе) еще недостаточно установлены: итальянские исследователи склонны все двойственные слова считать ударными, иноязычные исследователи — безударными (ср. табл. 7, сопоставляющую показатели ударности в 1-й песне «Ада» по Bertinetto, 1973 и Kuryłowicz, 1975). Мы старались держаться середины. Безударными мы считали односложные и двусложные артикли, предлоги, союзы, личные местоимения перед глаголами, вспомогательные глаголы и притяжательные местоимения единственного числа (последние категории — только при прямом порядке и контактном расположении слов: la mia dónna с одним ударением, la dónna mia с двумя). В целом наши данные по ударности скорее занижены, чем завышены: вероятно, двухсложные предлоги тоже следовало бы считать ударными (ср. стих Мандзони Tornar che dópo la vittoria, innanzi..., где на dópo приходится опорное ритмическое ударение). Несомненно, все эти цифры еще не раз будут пересчитываться и уточняться; но для начала этими подсчетами можно удовлетвориться, так как они по крайней мере делались единообразно, и поэтому все нижеприводимые результаты взаимно сопоставимы.

Принципы трактовки словоразделов в итальянском тексте тоже недостаточно установлены: при столкновении гласных на стыке слов («элизия» или «синалефа») в одной манере чтения первая из двух гласных не произносится: в другой — произносятся обе: Tant(o) è amara, che poc(o) è più morte... (Данте). Для простоты учета и сопоставимости результатов мы строго следовали «скандирующему» чтению и усекали в таких сочетаниях первый из двух гласных (а если он был ударным, то второй) как в стихах, так и в прозе. Редкие сомнительные случаи, когда в одном стихе из двух столкновений гласных одно должно произноситься с элизией, а другое — с зиянием, интерпретировались так, чтобы по возможности не нарушать ритма стиха (т. е. обязательных ударений на 4-й или 6-й позиции,— ср. *Elwert,* 1968, с. 64). Очень интересен вопрос, случайным или не случайным является распределение элизий по слоговым позициям стиха; но останавливаться на этом мы не имеем возможности[1].

3. Составление перечня всех словосочетаний, возможных в итальянском 11-сложнике,— проблема гораздо более сложная. Решение ее зависит от того определения ритма 11-сложника, которое будет принято за основу.

---

[1] Предварительные данные по этому предмету таковы. Пробная порция в 196 строк из «Неистового Роланда», песнь II, дает такое распределение словоразделов после 1, 2, 3, 4-го... слога (в процентах от числа строк): 8, 40, 29, 55, 23, 49, 26, 51, 19. Налицо отчетливое чередование: после четных слогов больше словоразделов, после нечетных слогов — меньше, стих как бы членится на двухсложия, подчеркивающие «стопы». (Это отмечено еще Томашевским, 1929, с. 222). Таким образом, на четных слогах сосредоточиваются ударные слоги, а после четных слогов — словоразделы; это значит, что на 2, 4, 6, 8-м слогах с повышенной частотой оказываются мужские окончания слов; а мужские окончания слов в итальянском языке бывают по преимуществу результатом элизий. Поэтому следует ожидать учащения элизий после четных слогов. Так оно и происходит: в рассмотренных 196 строках соотношение элидированных и неэлидированных словоразделов после четных слогов — в среднем около 4:6, тогда как после нечетных слогов — около 2:8. Разумеется, обследованный материал далеко не достаточен, и ритмика словоразделов в итальянском стихе требует особого изучения.

Определение итальянского 11-сложника, которое можно вывести из существующих работ, приблизительно таково: это — (А) силлабический стих из 11 слогов с обязательным ударением на 10-м слоге, (Б) а также на 4- и/или 6-м слоге, (В) и — по крайней мере с XVI в.— с запретом самостоятельного (т. е. несмежного, окруженного безударными слогами) ударения на 7-м слоге.

Ясно, что три части этого определения налагают на ритм 11-сложника все более строгие ограничения: формулировка (А) соответствует чисто-силлабическому стиху, формулировки (Б) и (В) — силлабическому стиху с нарастающими элементами силлабо-тоники. Это тем важнее, что эти три части одного определения пользуются далеко не одинаковой известностью. Формулировка (А) приводится во всех общих справочниках и пособиях: именно по ней представляют себе «итальянский силлабический стих» неспециалисты. Формулировка (Б) приводится в большинстве специальных очерков итальянского стихосложения в прямой форме (*Giammati,* 1972, *Elwert,* 1968, § 23) или в косвенной (*Federzoni,* 1907, *Migliorini,* 1958, *Spongano,* 1966: перечисляются «основные типы расположения ударений» на 6—10-м, 4—8—10-м и 4—7—10-м слогах). Наконец, формулировка (В) внятно дана в известной нам литературе один только раз, и то не в составе общего определения, а как бы в виде исторической справки при нем (*Elwert,* 1968, § 30; автор называет запретное ударение на 7-м слоге «цезурообразующим», но из примеров видно, что его вернее называть «несмежным», или, по терминологии Halle-Keyser 1971, «стресс-максимумом»). Чем объяснить такое невнимание итальянских метристов к столь важной особенности их стиха, можно только догадываться: вероятно, здесь сказывалось бессознательное нежелание отделять стих Данте и Ариосто от стиха Тассо и позднейших поэтов как более «архаический».

Как нарастает силлаботонизация 11-сложника с переходом от одного ограничения к другому, видно из схемы (x означает произвольный слог, X — «и/или» — ударный слог, — — обязательно ударный слог, ‿ — слог, смежный с ударением и, следовательно, не могущий быть стресс-максимумом):

слог	2	4	6	8	10
(А)	xx	xx	xx	xx	‿—‿
(Б)	xx	xX	‿X	xx	‿—‿
(В)	xx	xX	‿X	‿x	‿—‿

Мы видим, как от ограничения к ограничению в стихе появляется ритм чередования позиций x и позиций ‿, из которых первые могут быть заняты стресс-максимумами, а вторые не могут и способны нести лишь смежные, сверхсхемные ударения. В варианте (В) этот ритм распространяется уже на все второе полустишие; достаточно сделать еще один шаг, запретить стресс-максимум и на 3-й позиции, и перед нами будет

(Г) xx ‿x ‿x ‿x ‿—‿

— настоящий силлабо-тонический ямб английского или немецкого типа (т. е. со свободным сдвигом начального ударения), а то и русского, еще более строгого типа (x/x‿x..., т. е. со свободным сдвигом начального ударения, но лишь на односложное слово: см. *Гаспаров,* 1974, с. 196). Вариант (А) — это чистая силлабика, вариант (Г) — чистая сил-

лабо-тоника; а реально употребительные в итальянском стихе варианты (Б) и (В) занимают между ними промежуточное положение; какое именно,— это нам и предстоит уточнить.

Чем строже ограничения, тем уже круг возможных в стихе словосочетаний. Для силлабо-тонической модели (Г) мы можем учесть лишь 10 ритмических вариаций правильных ямбов (с ударениями на слогах 2—4—6—8—10, 2—4—6—10, 2—4—8—10, 2—6—8—10, 4—6—8—10, 2—4—10, 2—6—10, 4—6—10, 2—8—10, 4—8—10) с 88 словораздельными вариациями и 7 ритмическими вариациями ямбов со сдвинутым начальным ударением (1—4—6—8—10, 1—4—6—10, 1—4—8—10, 1—6—8—10, 1—4—10, 1—6—10, 1—8—10) с 75 словораздельными вариациями. Для модели (В) из этого списка отпадают 2 вариации (2—8—10 и 1—8—10), но прибавляются 4 новых «чистых», без стыков ударений (1—3—6—8—10, 1—3—6—10, 3—6—8—10, 3—6—10) с 63 словораздельными, и 12 «нечистых», со стыками ударений (3—4—6—8—10, 3—4—6—10, 3—4—8—10; 2—4—5—8—10, 1—4—5—8—10, 4—5—8—10; 2—4—6—7—10, 1—4—6—7—10, 1—3—6—7—10, 2—6—7—10, 3—6—7—10, 4—6—7—10) с 49 словораздельными. Для модели (Б) к этому списку прибавляются еще 3 «чистых» ритмических вариации (1—4—7—10, 2—4—7—10, 4—7—10) с 51 словораздельной и 4 «нечистых» (1—4—5—7—10; 2—4—5—7—10, 4—5—7—10, 3—4—7—10) с 12 словораздельными. Наконец, для модели (А) в этот список возвращаются 2 отставленные вариации (2—8—10 и 1—8—10) и добавляются еще 21 «чистая» ритмическая вариация (1—3—5—7—10, 1—3—5—8—10, 1—3—5—10, 1—3—7—10, 1—3—8—10, 1—5—7—10, 1—5—8—10, 2—5—7—10, 2—5—8—10, 3—5—7—10, 3—5—8—10, 1—3—10, 1—5—10, 2—5—10, 3—5—10, 1—7—10, 2—7—10, 3—7—10, 5—7—10, 3—8—10, 5—8—10) с 249 словораздельными; «нечистые» мы здесь не учитываем, чтобы не осложнять картину. Некоторые вариации невозможны оттого, что в языке нет достаточно длинных слов (напр., 2—10), некоторые отведены как практически малоупотребительные (напр., со сверхсхемными ударениями на 9-й позиции). Всего, таким образом, для построения модели итальянского стиха в приближении (А) учтено 54 ритмических и 512 словораздельных вариаций, в приближении (Б) — 31 ритмическая и 257 словораздельных, в приближении (В) — 24 ритмических и 194 словораздельных, в приближении (Г) — 10 ритмических и 88 словораздельных.

Аналогичным образом составлялся перечень ритмических и словораздельных вариаций, возможных в испанском и (гипотетическом) русском 11-сложнике. Здесь было сделано лишь одно упрощение: «нечистые» (со стыками ударений) ритмические вариации не учитывались совсем.

Таблица 2

Теоретическая вероятность ритмических вариаций

Ударные слоги	Ритм полустиший	Пример	Итал. стих	Исп. стих	Рус. стих
		«A minore»			
4-6-8-10	оЧ	Che non lasciò giammai persona viva	11	13	8
4-6-10	оЧ	Che la verace via abbandonai	51	51	24
4-8-10	оЧ	Mi ritrovai per una selva oscura	48	50	15
2-4-6-8-10	чЧ	L'amor che move il sol e l'altre stelle	7	7	17
2-4-6-10	чЧ	Vedrai gli antichi spiriti dolenti	33	38	55
2-4-8-10	чЧ	Si volge all'aqua perigliosa e guata	36	53	55

Таблица 2 (*окончание*)

Ударные слоги	Ритм полустиший	Пример	Итал. стих	Исп. стих	Рус. стих
2-4-10	чО	Per quell'Iddio che tu non conoscesti	17	14	20
2-4-7-10	чН	Ripresi via per la piaggia deserta	64	59	95
4-7-10	оН	Ma sapienza ed amore e virtute	88	96	41
1-4-10	сО	Tanto vogli'io che vi sia manifesto	8	7	16
1-4-6-8-10	сЧ	Mosse da prima quelle cose belle	6	7	18
1-4-6-10	сЧ	Questa mi porae tanto di gravezza	27	22	46
1-4-8-10	сЧ	Faccian le bestie Fiesolane strame	22	23	43
1-4-7-10	сН	Tanto è amàra che poco più morte	40	42	76
		«A maiore»			
2-6-8-10	Чч	Nel mezzo del cammin di nostra vita	23	20	46
2-6-10	Чо	La vista, che m'apparve, d'un leone	65	54	121
1-6-8-10	Сч	Questi le caccerà per ogni villa	7	8	19
1-6-10	Со	Surgono innumerabili faville	24	30	45
1-3-6-8-10	Нч	Questa selva selvaggia ed aspra e forte	5	5	13
3-6-8-10	Нч	Una lonza leggiera e presto molto	30	33	40
1-3-6-10	Но	Canto l'arme pietose e l'capitano	29	21	37
3-6-10	Но	Ch'io perdei la speranza dell'altezza	131	137	112
Всего по модели Б			762	790	962
по модели В			580	593	750
по модели Г			329	365	405
От общего количества по модели А			1529	1553	1879
в %: модель Б			50%	51%	51%
модель В			38%	38%	40%
модель Г			23%	23%	22%

Перечень ритмических вариаций, входящих в модели (Б) и (В) (которые только и употребительны практически в итальянском стихе), с примерами звучания «чистых» вариаций и с суммарными показателями частот словосочетаний, входящих в эти вариации (в 0,0001), дается в табл. 2.

Из суммарных строк таблицы видно: если принять общую вероятность всех словосочетаний чисто-силлабической модели (А) за 100%, то ограничения (Б), (В) и (Г) отберут от нее — в итальянском, испанском и русском стихе одинаково — соответственно 50—51%, 38—40% и 22—23%. Иными словами, показатели реально действующих в итальянском стихе моделей (Б) и (В) лежат, по крайней мере, вдвое ближе к силлабо-тонической модели (Г), чем к чисто-силлабической модели (А). Таким образом, уже в вероятностной своей модели итальянский стих ближе не к силлабике, а к силлабо-тонике.

Насколько этой вероятностной модели соответствует действительный стих итальянских поэтов, и отклоняется ли он от нее в сторону силлабики или силлабо-тоники — это должен показать дальнейший анализ.

4. Из итальянских поэтов было обследовано 17 выборок, по 500 стихов следующих авторов: (1—2) поэты сицилийской и тосканской школ по антологии: «Poesia Ialiana: il Duecento, a cura di G. Contini e P. Cudini. Milano, 1978; (3) Данте «Ад», XV и XXX, «Чистилище», XV и XXX; (4) Петрарка «Канцоньере», 51—89 (преимущественно сонеты); (5) Полициано «Стансы на турнир»; (6) Ариосто «Неистовый Роланд», XII; (7)

Тассо «Освобожденный Иерусалим», зачины песен I — VI, XI, XII, XIV, XVI, XVIII, XX; (8) Марино «Адонис», зачины песен III, VII, VIII, XX; (9) Метастазио «Артаксеркс»; (10) Парини «Вечер»; (11) Альфьери «Агамемнон»; (12) Мандзони «Адельгиз»; (13) Леопарди, стихотворения 1820—1829 гг. (№ 11, 17, 22, 27 по изд. Л. Руссо); (14) Кардуччи, сонеты из сборника «Новые рифмы»; (15) Пасколи, «Кеосский слепец», «Старики на Кеосе», «Потерпевший крушение», «Два орла»; (16) Д'Аннунцио, сонеты из цикла «Безмолвные города» в сборнике «Хвалы»; (17) Гоццано, «Синьорина Феличита» и «Игра в молчание». 500 стихов — не очень большая, но, по-видимому, надежная выборка: контрольные подсчеты по другим 500-стишиям Ариосто и Альфьери дали результаты почти тождественные.

Результаты обследования вынесены в табл. 3. Здесь указан процент ударности каждой слоговой позиции, а в заключительном столбце — условный «показатель ямбичности»: разность между средней ударностью четных слогов (2, 4, 6, 8) и нечетных слогов (1, 3, 5, 7). Для сопоставления приводятся соответственные показатели по моделям А, Б, В и Г.

Таблица 3

Профиль ударности итальянского стиха

	Ударения на слогах										Показатель ямбичности
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Модель А	20	38	30	29	31	28	25	27	—	100	31−27= 4
Модель Б	22	32	30	59	1	58	29	25	—	100	44−20=24
Модель В	22	31	38	46	1	77	5	34	—	100	47−16=31
Модель Г	26	51	—	65	—	63	—	44	—	100	56− 6=50
Сицилийцы	14	48	24	76	2	63	26	31	2	100	54−14=40
Тосканцы	17	49	15	69	3	68	21	41	2	100	57−10=47
Данте	23	46	13	68	2	66	23	50	4	100	57−16=41
Петрарка	22	40	25	66	5	65	14	68	4	100	59−16=43
Полициано	21	51	18	68	2	67	18	59	3	100	61−15=46
Ариосто	20	43	17	68	4	65	16	52	3	100	67−14=53
Тассо	29	40	23	63	2	69	12	66	2	100	60−17=43
Марино	29	34	35	54	2	77	19	58	2	100	56−21=35
Метастазио	24	37	37	42	0	74	21	63	1	100	54−21=33
Парини	25	33	39	44	2	76	18	64	1	100	55−21=34
Альфьери	33	44	15	86	12	57	12	83	5	100	68−18=50
Мандзони	33	30	27	70	1	56	12	73	3	100	57−18=39
Леопарди	26	30	32	60	3	64	14	63	2	100	54−19=35
Кардуччи	35	34	30	60	3	72	17	56	1	100	56−21=35
Пасколи	30	46	11	86	6	47	11	64	1	100	61−15=46
Д'Аннунцио	22	34	33	50	1	79	9	33	1	100	49−16=33
Гоццано	18	42	16	63	0	69	7	34	0	100	52−10=42

Из таблицы видно, какие перемены в общем ритме стиха происходят от запрета сильного ударения на 7-й позиции — при переходе от Б-модели к В-модели. В Б-модели среди четных ударений выделялись две ведущие позиции, 4 и 6, и несли приблизительно поровну ударений; среди нечетных тоже выделялись две ведущие, 3 и 7, и тоже несли приблизительно поровну ударений. В В-модели ударение на 7-й позиции становится запретным и резко падает, а на 3-й позиции, наоборот, усиливается; соответственно среди четных позиций ударение на 6-й резко усили-

вается (на нее переходит часть ударений с 7-й), а на 4-й ослабевает (с нее переходит часть ударений на 3-ю). Остальные позиции остаются фактически не затронутыми эволюцией: их ударность или исключена (5, 9), или задана их начальным или конечным положением в стихе (1, 2; 8, 10).

Сравнивая с этими образцами показатели стиха отдельных поэтов, мы видим: профиль ударности самого раннего из них, Данте, близко сходен с симметричным профилем Б-модели (хотя средняя ударность всех четных мест у Данте равномерно выше), а профиль ударности позднейшего из них, Д'Аннунцио, еще ближе сходен с асимметричным профилем В-модели. Остальные поэты образуют как бы переход от Б-ритма к В-ритму: понижение ударности на 4-м слоге, повышение на 6-м и на 3-м. Но переход этот совершается (что очень любопытно) не плавно, а как бы двумя циклами. Первый цикл — от Данте до Метастазио и Парини: Петрарка и Тассо постепенно ослабляют 4-й слог и усиливают 6-й и 3-й, и только Ариосто в своей сказочно-архаизирующей эпопее отступает от этой тенденции, возвращаясь к ритму Данте. Метастазио и Парини дают уже ритм, очень близкий к В-модели: кажется, что освоение нового стиха уже завершено. Но здесь — как раз между эпохой барокко и эпохой классицизма — происходит резкий перелом: Альфьери неожиданно дает ритм, прямо противоположный наметившейся тенденции,— резко усиливает ударность на 4-м слоге и ослабляет на 6-м и 3-м. Этот катаклизм отбрасывает эволюцию ритма почти в исходное положение: поэтам следующих поколений приходится начинать не с показателей Метастазио и Парини, а с показателей Петрарки и Тассо. Это второй цикл эволюции — от Альфьери до Д'Аннунцио: Мандзони, Леопарди, Кардуччи вновь ослабляют 4-й слог и усиливают 6-й и 3-й, и только Пасколи вновь (как когда-то Ариосто) отступает от этой тенденции и возвращается к ритму Альфьери. Наконец, Д'Аннунцио опять достигает ритма, почти совпадающего с ритмом В-модели: освоение нового стиха можно считать завершенным.

В результате такой эволюции выделяются как бы 4 типа ритмических профилей 11-сложника: исходный, близкий к Б-модели (Данте, Ариосто), переходный (Петрарка, Тассо, Мандзони, Леопарди, Кардуччи), конечный, близкий к В-модели (Метастазио, Парини, Д'Аннунцио) и парадоксальный (Альфьери, Пасколи) (рис. 1). Стиховеды, работавшие традиционными методами, «на слух», как кажется, ни разу не отмечали эту резкую разницу ритмов. Из стиховедов, пользовавшихся подсчетами, нашего материала касался лишь Б. Томашевский в работе 1920 г.: он сделал подсчет по отрывкам Ариосто, Тассо и Альфьери, зорко отметил своеобразие Альфьери («Стихи типа «Lo scriver forte, veritiero e franco», передаваемые русским ритмом «Придете кудри наклонять и плакать», столь редкие у Пушкина, составляют как бы основу альфьериевского стихосложения,— *Томашевский*, 1929, с. 223), сделал ценнейшие наблюдения над ритмом итальянских словоразделов. Но он подходил к итальянскому стиху как к 5-стопному ямбу, ударения на нечетных слогах считал сдвинутыми и при подсчете складывал их с ударениями на последующих четных слогах; понятно, что ритм стиха Ариосто и Тассо оказывался у него неузнаваемо сглаженным (ср. наш пересчет по тем же отрывкам в табл. 4). Еще пагубнее был такой подход Томашевского к анализу английского стиха: здесь его стремление искусственно сдвигать ударения с 1-го слога на 2-й и с 8-го на 10-й совершенно деформирует и начало и конец ритмической кривой (*Томашевский*,

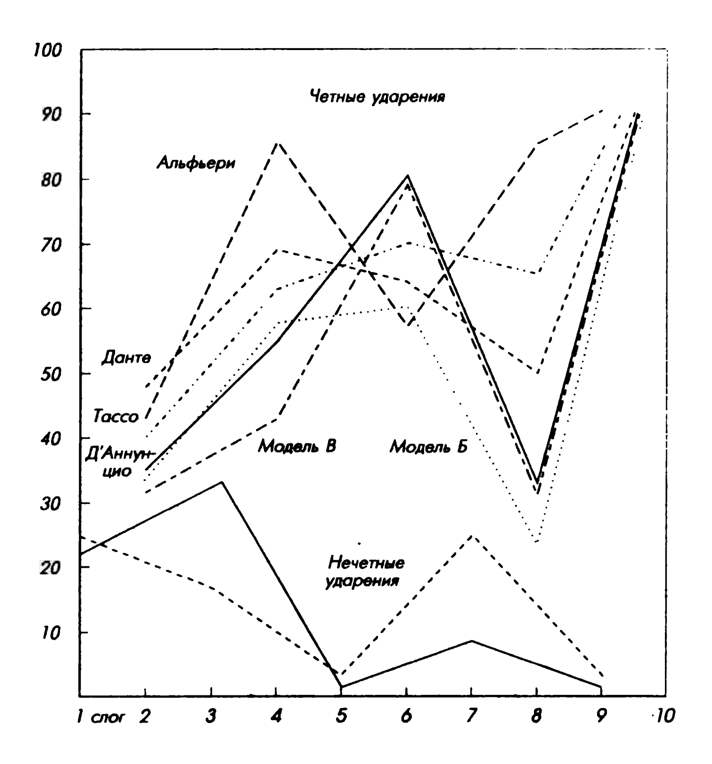

Рис. 1.

1929, с. 224—225). Вообще в первопроходческой работе Б. Томашевского именно эти страницы, посвященные сравнительному стиховедению, наименее надежны и требуют внимательного пересмотра.*

Таблица 4

Сопоставление подсчетов профиля ударности

	Ударения на слогах									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Данте, «Ад», I:										
Курилович	19	34	16	57	—	70	13	49	2	100
Наш подсчет	22	49	19	53	2	73	15	51	2	100
Бертинетто	30	57	25	65	4	76	22	60	9	100
Ариосто:										
Наш подсчет	20	40	19	66	5	67	17	50	3	100
Томашевский	—	75,4	—	75,8	—	77,5	—	70,4	—	100
Тассо:										
Наш подсчет	32	37	29	63	0	68	14	62	2	100
Томашевский	—	77,5	—	78,4	—	77,9	—	78,4	—	100
Альфьери:										
Наш подсчет	32	44	13	86	14	57	13	78	6	100
Томашевский	—	75,2	—	94,4	—	64,0	—	87,6	—	100

Мы знаем, что в истории силлабо-тонического стиха переход от барокко к классицизму часто сопровождался переходом от «расшатанного» к «строгому» стиху: в русской поэзии на таком переломе силлабо-тонический стих вытеснил силлабический, в английской поэзии четкий стих Попа сменил гибкий стих Мильтона (*Tarlinskaja*, 1976). Теперь мы видим, что итальянский стих в своей истории тоже ощутил этот перелом: можно сказать, что под пером Альфьери итальянский ритм стоял на грани превращения из силлабики в силлабо-тонику. Этого, однако, не произошло; почему — отчасти станет ясно из дальнейшего рассмотрения.

5. Глядя на столбец «показателей ямбичности» в табл. 3, мы замечаем любопытную закономерность. В модели (Б) этот показатель ниже, чем в модели (В), и это вполне понятно. Но в реальном стихе ранних поэтов (от Данте до Тассо) этот показатель в полтора-два раза выше, чем в модели, по которой они писали, а в реальном стихе поздних поэтов (за исключением парадоксальных Альфьери и Пасколи) этот показатель если и выше, чем в модели, то всего лишь на несколько процентов. Иными словами: пока модель была менее ямбична, поэты опережали ее в своем стремлении к ямбу; когда модель стала более ямбична, поэты (за исключением Альфьери и Парини) стали сдержанней и как бы притормозили. Это значит, что наряду с тенденцией к силлабо-тонической строгости в итальянском стихе действует и контртенденция к силлабическому разнообразию: возросшая ямбичность второго полустишия (продиктованная моделью В) уравновешивается ослаблением ямбичности первого полустишия.

Ослабление ямбичности первого полустишия может происходить от двух причин. В итальянском стиховедении различаются два типа 11-сложников: «а миноре» (4+6 слогов, с опорным ударением на 4-м слоге) и «а майоре» (6+4 слога, с опорным ударением на 6-м слоге). Это различение вполне разумно и восходит к различению стихов с женской цезурой после 2-й и после 3-й стопы в латинском ямбическом триметре, из которого и вышел 11-сложник (см. *Burger,* 1957, гл. I, 1 и II, 2, 1). Правда, традиционное стиховедение сильно запутало этот вопрос, пытаясь различать «а миноре» и «а майоре» не по положению ударений, а по положению синтаксических фразоразделов, сплошь и рядом определяемых субъективно; но мы в дальнейшем называем «а миноре» всякий стих с ударением на 4-м слоге, а «а майоре» — всякий стих без ударения на 4-м слоге (см. табл. 2). Малое, 4-сложное полустишие может иметь «нулевой ритм» (xxxx́), «четный ритм» (xx́xx́) и «сдвинутый ритм» (x́xxx́). Большое, 6-сложное полустишие может иметь те же ритмы, «нулевой» (xxxxxx́, редок), «четный» (xx́xx́xx́) и «сдвинутый» (x́xxx́xx́), но, кроме них, еще и «нечетный» (x̀xx́xxx́),— он-то и нарушает ощутимее всего ямбическую инерцию. В модели Б 6-сложное полустишие может иметь нечетный ритм как в стихе «а миноре» (4+6), так и в стихе «а майоре» (6+4); в модели В — только в стихе «а майоре». Поэтому стих В-модели тем более ямбичен, чем меньше в нем стихов «а майоре» и чем меньше в них шестисложий с нечетным ритмом, и наоборот. Это и есть два фактора усиления или ослабления ямбичности первого полустишия.

Примеры звучания нулевого, четного, сдвинутого и нечетного ритмов в 4-сложных полустишиях (о, ч, с) и 6-сложных полустишиях (О, Ч, С, Н) приведены в табл. 2. Соотношение этих ритмов в полустишиях

каждого рода у каждого поэта показано в табл. 5. Здесь же дано и соотношение стихов «а миноре» и «а майоре» (м: М).

Из таблицы видно, что понижение «ямбичности» у поэтов послетассовского В-ритма и повышение «ямбичности» в парадоксальном ритме Альфьери и Пасколи вызваны разными причинами.

Для поэтов В-ритма, это — нарастание нечетных ритмов в первых полустишиях стихов «а майоре» (у дотассовских поэтов — ниже модели, у послетассовских — на уровне модели и даже выше) и отчасти — сдвинутых ритмов в первых полустишиях стихов «а миноре» (у дотассовских — на уровне модели, у послетассовских — выше). По сравнению с этим некоторое нарастание доли самих стихов «а майоре» остается малосущественным (и у дотассовских и у послетассовских поэтов процент стихов «а майоре» одинаково отстает от модели).

Таблица 5

Ритм полустиший итальянского стиха

	м:М	Первое полустишие							Второе полустишие						
		о	ч	с	О	Ч	С	Н	о	ч	с	О	Ч	С	Н
Модель Б	59:41	39	37	24	—	28	10	62	72	21	7	6	51	2	41
Модель В	45:55	37	38	25	—	28	10	62	72	21	7	9	89	2	—
Сицилийцы	76:24	34	46	16	4	55	3	38	66	32	2	5	64	1	30
Тосканцы	69:31	34	49	17	8	47	4	41	45	39	16	5	73	1	21
Данте	68:32	27	47	26	6	42	6	46	40	47	13	2	78	—	20
Петрарка	66:34	35	39	26	3	40	3	54	31	56	13	—	90	4	6
Полициано	67:33	25	54	31	4	46	7	43	34	56	10	2	80	2	16
Ариосто	68:32	36	43	21	3	44	8	45	51	34	15	1	85	4	10
Тассо	63:37	27	45	28	3	31	4	62	31	49	20	—	96	2	2
Марино	53:47	22	44	74	3	24	5	68	25	49	26	—	97	3	—
Метастазио	42:58	25	45	30	1	30	6	63	25	47	28	—	93	7	—
Парини	45:55	30	39	31	2	26	4	68	21	56	23	1	95	4	—
Альфьери	84:16	23	47	30	—	20	2	78	26	54	20	—	87	12	1
Мандзони	70:30	30	36	34	—	12	4	84	34	39	27	1	86	13	—
Леопарди	60:40	32	36	32	—	21	3	76	35	43	22	—	96	3	1
Кардуччи	60:40	22	37	41	2	26	8	64	33	39	28	3	91	2	4
Пасколи	86:14	22	47	31	1	38	12	49	46	12	42	3	89	6	2
Д'Аннунцио	50:50	30	37	33	1	30	9	60	72	19	9	6	88	1	5
Гоццано	63:37	35	41	24	2	42	2	54	75	16	9	10	87	—	3

Для Альфьери и Пасколи — наоборот: специфика их парадоксального ритма определяется всецело тем, что у них в стихах огромен процент строк «а миноре» (не допускающих нечетных ритмов) и ничтожен процент строк «а майоре»; по сравнению с этим совершенно несущественным оказывается то, что в этих немногих строках «а майоре» Пасколи пользуется нечетными ритмами ниже модельного уровня (т. е. слегка еще усиливает ямбичность), а Альфьери — выше модельного (т. е. слегка умеряет и разнообразит ямбичность). Откуда явилось у Альфьери это засилье стиха «а миноре» (4+6), можно сказать почти с уверенностью: от влияния французского стиха, допускавшего только членение 4+6, с постоянным ударением на 4-м слоге и цезурой после него. Альфьери, как известно, при всей своей ненависти к французам был человеком французской культуры и даже трагедии свои поначалу набрасывал по-французски. В целом французский стих силлабичнее итальянского

(ритм его коротких полустиший меньше нуждается в ямбическом или ином урегулировании, чем ритм длинного итальянского стиха); тем любопытнее, что он дал толчок тому ритмическому эксперименту, в котором итальянский стих максимально приблизился к силлабо-тонизму.

6. Испанский стих перенял технику итальянского 11-сложника лишь в XVI в., когда там уже господствовал стих, строившийся по В-модели,— с запретом сильного ударения на 7-м слоге. Эта модель с самого начала и легла в основу испанского 11-сложника: строки с допущением ударения на 7-м слоге («дактилические», по испанской терминологии), как правило, не смешиваются с обычными 11-сложниками — разве что в порядке эксперимента (архаизирующая «Баллада Музе из плоти и кости» Р. Дарио). Среди ритмов 11-сложника испанские метристы различают один, соответствующий итальянскому «а миноре»,— «сапфический» (1—4—8—10, 2—4—8—10 и т. п.) и три, соответствующих итальянскому «а майоре»,— «эмфатический» (1—6—10 и т. п., наш «сдвинутый ритм»), «героический» (2—6—10 и т. п., наш «четный ритм») и «мелодический» (3—6—10 и т. п., наш «нечетный ритм») (см. *Navarro,* 1956; *Baehr,* 1962).

Из испанских поэтов было обследовано 4 выборки по 500 стихов: (1) Гарсиласо де ла Вега, 30 сонетов и начало эклоги III; (2) Лопе де Вега, поэма «Драконтея», II; (3) поэты конца XVIII в.: «Послание к Фабию» Ховельяноса, «Меланхолик» Мелендес Вальдеса, «Осень» Сьенфуэгоса; (4) Р. Дарио, стихи разных лет. Результаты обследования вынесены в табл. 6; здесь же — и теоретически рассчитанные 4 модели испанского стиха.

Таблица 6

Профиль ударности испанского стиха

	Ударения на слогах										Показатель ямбичности
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Модель А	20	36	35	31	26	29	38	28	—	100	31−28= 3
Модель Б	21	31	25	61	—	57	25	34	—	100	46−18=28
Модель В	21	31	33	48	—	75	—	46	—	100	50−14=36
Модель Г	16	50	—	75	—	59	—	62	—	100	62− 4=58
Гарсиласо	16,0	50,4	15,6	56,4	0,6	82,8	6,6	34,6	1,0	100	56−10=46
Лопе де В.	22,0	38,8	21,4	50,0	0,2	72,8	1,8	47,8	1,8	100	52−11=41
XVIII век	23,2	43,4	25,4	45,4	0,4	48,8	4,8	43,8	0,8	100	45−13=32
Р. Дарио	20,4	40,0	29,0	49,0	0,4	50,4	8,2	35,8	1,8	109	44−15=29

При всей ограниченности обследованного материала мы видим: эволюция испанского стиха идет в направлении, противоположном эволюции итальянского стиха,— не «к модели», а «от модели».

Ритм четных слогов у ранних поэтов, Гарсиласо и Лопе, близко следует ритму В-модели с ее характерным взлетом на 6-м слоге; у поздних поэтов, и у классицистов и у модернистов, этот ритм сглаживается и кривая ударности вытягивается в почти ровную линию (около 45% ударений на каждой «стопе»). При этом «показатель ямбичности» понижается гораздо заметнее, чем в итальянском стихе: у ранних поэтов он выше модели, у поздних ниже, при этом преимущественно — за счет снижения средней ударности четных слогов. Напрашивается предпо-

ложение, что перед нами — процесс, знакомый по истории русского стиха (*Гаспаров,* 1974, с. 124): пока ритм непривычен, он подчеркивается усиленной ударностью всех стоп, а когда становится привычен, то эта надобность отпадает. Однако в русском стихе «разгрузка ударений» начиналась с более слабых позиций, а в испанском стихе — с самой сильной, 6-й позиции; поэтому такое объяснение недостаточно, и вопрос остается открытым.

Ритм нечетных слогов более близок итальянскому стиху: то же постепенное усиление 3-го слога и (от Лопе до Дарио) 7-го слога. Первое — результат нарастания нечетных ритмов в первых полустишиях «а майоре», как и в итальянском стихе (в модели — 46%; у ранних поэтов меньше: 31 и 42%; у поздних больше: 54 и 49%); второе — результат нарастания «сдвинутых» ритмов во вторых полустишиях «а майоре», тоже как в итальянском стихе. Сами пропорции строк «а миноре» и «а майоре» практически не меняются (доля «а майоре» в модели — 58%; во всех четырех образцах — ниже: 44, 50, 46 и 51%).

По данным испанских метристов (*Navarro,* 1956, § 105, 175, 238, 241, 303, 376, 469), пропорции «сапфического», «героического», «мелодического» и «эмфатического» стиха в составе 11-сложника меняются от 48:35:15:2 в XVI в. до 40—50:15—25:30:5 в XX в.: это нарастание «мелодического» типа (3—6—10) и дает отмеченное нами усиление ударности 3-го слога. Из промежуточных этапов привлекает внимание XVIII век: здесь, по Наварро, отмечается предельное повышение (до 70%) «сапфического» типа (4—8—10) и разработка близкого к нему «французского» типа (4—6—10), в которых мы узнаем характерный ритм Альфьери. По-видимому, вопрос о формах французского влияния на ритм романских размеров XVIII в. обещает быть очень интересным.

7. В русском стихе опыты имитации бесцезурного силлабо-тонического 11-сложника итальянского типа единичны. Цезурованный силлабический 11-сложник польского образца (5+6) был распространен у нас в XVII в., цезурованным 10-сложником французского образца (4+6) Б. И. Ярхо перевел «Песнь о Роланде» (1934); но ритм цезурованного стиха, слагающийся из ритмов двух изолированных полустиший, несопоставим с тем связным ритмом, которым мы занимаемся. Первый опыт имитации итальянского образца сделал С. Шевырев в переводе первых строк второй песни «Ада» (Учен. зап. Московского университета, 1833, ч. 2, № 5, отд. 3, с. 344):

Мною входят в град скорбей безутешных,
  Мною входят в мученья без конца,
  Мною входят в обитель падших грешных;
Правда подвигла моего творца
  Властию бога, вышней мощью знанья
  И первою любовию Отца...

Мы обследовали четыре экспериментальных образца русского бесцезурного 11-сложника. (1) Самая неожиданная из находок: перевод поэмы Х. Бялика «Свиток о пламени», 967, сделанных В. Жаботинским, стихов (по изд.: *Бялик Х. Н.* Песни и поэмы. 2-е доп. изд. СПб., 1912; примечание переводчика, с. 54—55: «"Свиток о пламени" в подлиннике написан прозой. Переводчик не рискнул передать эту изумительно ритмическую и гармоничную прозу иначе как белым стихом, построен-

ным по образцу итальянского эндекасиллабо — с обязательным ударением на 4- или 6-м слоге: разнообразный, меняющийся ритм этого размера, может быть, до некоторой степени передаст тоническое падение оригинала»). (2) Пробный перевод эпизода Уголино из Данте, предложенный А. Илюшиным, 105 стихов (*Илюшин,* 1976, с. 72: «Предложим свой вариант перевода... выполненного русским силлабическим 11-сложником, эквиритмичным итальянскому...»). (3) Перевод первой главы «Конрада Валленрода» Мицкевича, сделанный С. Соловьевым, 130 стихов (по изд.: *Мицкевич А.* Избранные произведения. М.; Л., 1929; цезура подлинника в переводе не соблюдена, так что стих получается ближе к итальянскому, чем к польскому). Кроме того, (4—4а) обследован перевод того же эпизода Уголино, сделанный тем же А. Илюшиным (1976), но с польского перевода-посредника А.Мицкевича, и для сравнения — польский текст, 128 стихов (переводчик пишет — *Илюшин,* 1976, с. 88: «Перевод эквиритмичен — русский силлабический 11-сложник, соответствующий польскому, с обязательной женской цезурой после 5-го слога в каждом стихе»; но в действительности цезура нарушается в 20% всех строк — «...И слез не льешь? Но что ж тогда их выжмет?..» — так что перед нами не цезурованный ритм полустиший, а связный ритм цельного стиха). Результаты обследования вынесены в табл. 7; здесь же — и теоретически рассчитанные 4 модели русского 11-сложника.

Из таблицы видно: модель В, самая характерная для итальянского стиха, не воспроизведена в русских имитациях ни разу: специфика этого полуямбического ритма так и осталась не расслышана. По модели А, чисто-силлабической, построен перевод С. Соловьева из «Валленрода»: ударения ровно распределяются по всем слогам, слегка учащаясь (по сравнению с вероятностью) только на 1-м, 4-м и 7-м слогах; кажется, что, отталкиваясь от ритма 5-стопного ямба, поэт невольно впадает в ритм 4-стопного дактиля. По модели Б построен перевод из Бялика; при этом переводчик обнаружил превосходный слух, уловивши тенденцию дальнейшей эволюции итальянского стиха к усилению ямбичности во втором полустишии и к ослаблению в первом,— во втором полустишии у него ударность четных слогов выше, а нечетных ниже, чем в модели, в первом полустишии — наоборот. Поэтому, если кривая нечетных ударений напоминает у него Б-ритм Данте, то кривая четных ударений еще больше напоминает В-ритм Д'Аннунцио. Наконец, переводы А. Илюшина из Данте и Мицкевича (ритм их совершенно тождественный) тоже построены из Б-модели, но в рамках ее обнаруживают тенденцию прямо противоположную: резкое усиление ямбичности в первом полустишии (в частности, полный отказ от стихов «а майоре» и соответственно от нечетных ритмов в них) и резкое ослабление ямбичности во втором полустишии (в частности, немыслимое в итальянском стихе преобладание 7-го слога над 6-м и 8-м). Откуда взялась такая тенденция, легко понять из той же таблицы: ритм А. Илюшина ближайшим образом повторяет (и даже усиливает) ритм Мицкевича с его характерной для польской силлабики ударной константой на 4-м слоге и равноправием четного и нечетного ритмов во втором полустишии (...6—8—10 и ...7—10). Так происходит неожиданная подмена имитации итальянской силлабики имитацией польской силлабики: для русского слуха (за триста лет отвыкшего от силлабического стиха) они смешиваются.

Таблица 7

Профиль ударности русского стиха

	Ударения на слогах										Показатель ямбичности
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Модель А	41	41	41	29	31	43	35	28	—	100	35−37= -2
Модель Б	33	43	21	55	—	62	22	28	—	100	48−19=28
Модель В	32	42	27	42	—	80	—	37	—	100	50−15=35
Модель Г	—	84	—	52	—	70	—	43	—	100	62− 0=62
«Свиток...»	32,7	31,9	34,0	50,8	—	78,9	15,7	33,3	—	100	49−21=28
«Уголино»	14,0	75,0	2,0	90,5	10,5	39,0	53,5	29,5	—	100	59−20=39
«Валленрод»	41,5	28,5	36,9	39,2	33,8	29,2	46,9	24,6	—	100	30−40= -10
«Уголино» Мицкевича:											
перевод	34,5	65,0	4,0	99,0	3,0	37,5	50,5	36,5	—	100	60−23=37
оригинал	55,0	51,0	4,0	98,0	2,0	42,0	45,0	43,0	5,0	100	59−27=32

Разница ритма в наших образцах так отчетлива, что ее можно уловить простым сопоставлением.

Перевод из «Конрада Валленрода» (модель А: ямбичность ослаблена в обоих полустишиях):

С Мариенбургской башни зазвонили, 4—6—10
Пушки гремят, барабаны забили: 1—4—7—10
День торжества для рати крестоносной, 1—4—6—10
Множество комтуров в град поспешает, 1—4—7—10
Встал в капитуле шум многоголосный, 1—3—6—10
И, к духу святому воззвавши, судят 2—5—8—10
О том, на чьих персях крест засияет, 2—5—7—10
В чьи руки меч великий вложен будет... 2—4—6—8—10

Перевод из «Свитка о пламени» (модель Б, ямбичность ослаблена преимущественно в первом полустишии):

Всю ночь оно пылало, воздымая 2—4—6—10
ввысь над горою храма языки 1—4—6—10
огня. С высот опаленного неба 2—4—7—10
брызгали звезды ливнем искрометным 1—4—6—10
на земь. Или господь свой трон небесный 1—6—8—10
и свой венец вдребезги раздробил? 2—4—5—10
Обрывки красных туч, перегруженных 2—4—6—10
кровью с огнем, скиталися в просторах 1—4—6—10
ночи, неся по далеким горам 1—4—7—10
скорбную весть о гневе бога мщений... 1—4—6—8—10

Перевод из Данте (модель Б, ямбичность ослаблена преимущественно во втором полустишии):

Подняв уста от чудовищной яди, 2—4—7—10
Свирепый грешник утер их власами 2—4—7—10
Главы, чей череп изглодан был сзади, 2—4—7—10
И молвил: «Хочешь былыми скорбями 2—4—7—10
Сдавить мне сердце, чтоб несло их бремя 2—4—8—10
Прежде, чем горе выскажу словами? 1—4—6—10
Что ж, если повесть прорастет, как семя, 1—4—8—10
Бесславьем ему, грызомому мною,— 2—5—7—10 (!)
И речь услышишь и плач в то же время... 2—4—7—10

Скудость этого материала по русскому стиху не делает его менее интересным. Эксперименты такого рода имеют не только теоретическую, но и практическую важность — прежде всего для переводчиков. Сейчас русский 5-стопный ямб используется как эквивалент и для английского и для чешского ямба, и для французского и для итальянского силлабического стиха,— а они очень различны. Конечно, нет нужды делать эквиметрию предметом культа; но обогащать разнообразие стиховых средств, чтобы не смешивать самые разные поэтические интонации и стили в одном обезличенном размере, для переводчиков (и не только для переводчиков) очень существенно. В последние годы все чаще раздаются выступления против сглаженных переводов, и в частности (*Илюшин*, 1971) против сглаженных ритмов; учащаются эксперименты по передаче славянской силлабики; не меньшее право на внимание имеют и эксперименты по передаче романской силлабики.

8. Выводы. 1) Итальянский 11-сложник не есть чисто-силлабический стих: по ограничениям, налагаемым на отбор ритмических вариантов, он вдвое ближе к силлабо-тонике, чем к силлабике.

2) В раннем стихе (до XVII в.) силлабо-тонических ограничений меньше, в позднем — больше.

3) Поэты в своей практике стремятся уравновесить тенденции к силлабо-тонической строгости и к силлабическому разнообразию: в раннем стихе они усиливают его потенциальный силлабо-тонизм, в позднем — наоборот, притормаживают.

4) Тенденция к силлабо-тонизму реализуется прежде всего во втором полустишии, противоположная тенденция — в первом полустишии.

5) Различные сочетания этих тенденций дают 4 типа ритма итальянского 11-сложника: исходный, переходный, конечный и (самый силлабо-тоничный) парадоксальный.

6) Испанский стих перенял ритмику итальянского 11-сложника в ее поздней форме и переработал ее в 5-й, сглаженный тип.

7) Русский стих показывает полную возможность передачи ритмов итальянской силлабики в различной степени приближения.

ЛИТЕРАТУРА

Гаспаров М. Л. Русский силлабический тринадцатисложник. — Metryka słowiańska, Wrocław, Ossolineum, 1971, с. 39—64.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

Илюшин А. А. Стих «Божественной Комедии». — Дантовские чтения. М.: Наука, 1971, с. 145—173.

Илюшин А. А. Эпизод Уголино в «Божественной Комедии». — Дантовские чтения, М.: Наука, 1976, с. 71—91.

Томашевский Б. В. О стихе. Л.: Прибой, 1929.

Baehr A. Spanische Verslehre auf historischer Grundlage. Tübingen, 1962.

Bertinetto P. M. Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca. Torino, 1973.

Burger M. Recherches sur la structure et l'origine des vers romans. Genève; Paris, 1957.

Elwert W. Th. Italienische Metrik. München, 1968.

Federzoni G. Dei versi e dei metri italiani. Per uso delle scuole. Ed. 2. Bologna, 1907.
Giammati A. B. Italian. — Versifications: major language types. Ed. W. K. Wimsatt. N. Y., 1972, p. 148—164.
Kuryłowicz J. Metrik und Sprachgeschichte. Wrocław, 1975.
Halle M., Keyser S. J. English stress: its form, its growth and its role in verse. N. Y.; L., 1971.
Migliorini B., Chiappelli F. Elementi di stilistica e di versificazione italiana. Per le scuole medie superiori. Ed. 8. Firenze, 1958.
Tarlinskaja M. English verse: theory and history. The Hague; Paris, 1976.

СТРОФИЧЕСКИЙ РИТМ В РУССКОМ ЧЕТЫРЕХСТОПНОМ ЯМБЕ И ХОРЕЕ

«Строфа как ритмическое целое» — это понятие впервые было сформулировано Георгием Шенгели, который назвал так одну из глав своего «Трактата о русском стихе» (М.; Л., 1923, с. 109—121) и потом популяризировал свои наблюдения в своей же «Технике стиха» (М., 1960, с. 174—186). Он первый отметил, что различные ритмические вариации размера тяготеют к различным позициям внутри строфы: более полноударные, «тяжелые» — к началу, более неполноударные, «облегченные» — к концу. Эту тенденцию он назвал «заострением строфы» (а противоположную — «закруглением»). Это вызвало даже попытки обобщений: «закон облегчения стиха к концу строки и к концу строфы» (*Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. М., 1974, с. 470), «первая строка [4-стишия] стремится выразить первичный ритм размера, четвертая — вторичный его ритм» (*Smith G. S.* Stanza Rhythm and Stress Load in the Iambic Tetrameter of V. F. Xodasevic, *SEEJ* 24 [1980], p. 30). Но не преждевременны ли такие обобщения, можно сказать, лишь расширив поле наблюдений на всю историю русской силлабо-тонической поэзии. А здесь первый же подступ к проблеме, предпринятый К. Тарановским («Из истории русского стиха XVIII в.: одическая строфа AbAb||CCdEEd в поэзии Ломоносова» — в сб.: «Роль и значение литературы XVIII в. в истории русской культуры» [«XVIII век», сб. 7]. М.; Л., 1966, с. 106—115), дал настораживающие результаты, показывающие, что на XVIII в. эта тенденция к облегчению конца строфы не распространяется. Мы попытались продолжить исследование Тарановского на более широком материале XVIII в. (*Гаспаров М. Л.* Материалы о ритмике русского 4-ст. ямба XVIII в.— Russian literature 12 [1982], p. 195—216), и его результаты подтвердились: для XVIII в. характерным оказалось не облегчение, а отяжеление строфы к концу. Чтобы представить это явление на фоне общей эволюции русской ритмики и строфики XVIII—XX вв., мы произвели довольно обширные дополнительные подсчеты на материале простейшей строфы — четверостишия с перекрестной рифмовкой. Предварительные выводы из этих подсчетов были изложены в вышеназванной статье «Материалы о ритмике...», p. 202—203. Более обстоятельное обоснование этих выводов предлагается ниже.

Материалом для обследования служили четверостишия с перекрестной рифмовкой следующих авторов (прописные буквы — женские окончания, строчные — мужские):

а) для 4-ст. ямба с рифмовкой АвАв: Сумароков (преимущественно — переложения псалмов) — 229 четверостиший; Херасков (преимущественно — духовные оды) — 200; Николев (то же) — 256; Державин — 162;

Капнист (1790—1800-е гг.) — 124; Карамзин (1788—1797) — 100; Пушкин (1817—1836) — 234; Лермонтов — 197; Фет — 250; Блок (1898—1903) — 200; Блок (1908—1916) — 200; В. Иванов (от «Кормчих звезд» до «Нежной тайны») — 218; Брюсов (1900—1908) — 541; Белый (1904—1908) — 103; Пастернак — 250; Твардовский («За далью — даль») — 250; Прокофьев (1940—1960-е гг.) — 250; Смеляков (1940—1950-е гг.) — 250. Если стихотворений, разбитых самим автором на 4-стишные строфы, оказывалось недостаточно, мы позволяли себе брать стихотворения, разбитые на 8-стишия АвАвСдСд, рассматривая их как сдвоенные 4-стишия (далее мы увидим, что ритмика 8-стишия 4-ст. ямба это вполне оправдывает), или стихотворения, совсем не разбитые графически.

б) для 4-ст. ямба с рифмовкой аВаВ: Сумароков, Богданович, Николев — всего 175 четверостиший; Пушкин — 131; Фет — 143; Блок — 200; Белый — 236 (стихи 1904—1908 гг. с ритмом типа Б, БВ и В, по К. Тарановскому, «4-стопный ямб А. Белого», *IJSLP* 10 [1966], p. 127—147); Пастернак — 183; Твардовский, Исаковский, Рыленков — всего 228.

в) для 4-ст. хорея с рифмовкой АвАв: Сумароков (преимущественно песни) — 158; Николев (то же) — 180; Пушкин — 256; Некрасов («Современники») — 215; Блок — 238; Пастернак — 110; Твардовский («Василий Теркин») — 250.

г) для 4-ст. хорея с рифмовкой аВаВ: Жуковский, Пушкин, Дельвиг, Давыдов, Баратынский, Вяземский, Плетнев, Шевырев, Тютчев, Майков, Фет, Анненский, Бальмонт, Брюсов, Белый — всего 201 четверостишие.

д) для 4-ст. ямба со сплошной мужской рифмовкой авав: Лермонтов, Тютчев, Майков (больше всего), Фет, Блок — всего 281 четверостишие.

е) для 4-ст. хорея со сплошной женской рифмовкой АВАВ и ХАХА: А. К. Толстой, Майков, Фет — всего 279 четверостиший.

Вспомогательные материалы (другие строфы и размеры) будут указаны далее.

Показатели ритма каждой строки четверостишия у каждого поэта представлены в Приложении в конце статьи. Здесь показан процент ударности каждой стопы (округленный до целого числа) и сумма их, представляющая собой среднее число ударений, приходящихся на 4-стопную строку (обычно — 3 с дробью). Этот последний показатель будет в дальнейшем для нас самым важным. Оговариваемся, что речь идет только об ударениях на схемных местах стиха — сверхсхемные ударения для простоты не учитываются.

Для удобства сопоставления выпишем среднее число ударений на каждую строку строфы для всего нашего материала (добавив показатели, полученные Дж. Смитом для Ходасевича):

	строка	I	II	III	IV	ср.
Ямб АвАв:	Сумароков	3,25	3,11	3,24	3,22	3,20
	Херасков	3,34	3,32	3,38	3,34	3,34
	Николев	3,34	3,15	3,25	3,29	3,26
	Державин	3,26	3,17	3,22	3,22	3,22
	Капнист	3,45	3,29	3,33	3,22	3,35
	Карамзин	3,50	3,47	3,40	3,37	3,43
	Пушкин	3,32	3,18	3,10	3,08	3,17
	Лермонтов	3,28	3,22	3,20	3,15	3,21
	Фет	3,27	3,15	3,11	3,07	3,12
	В. Иванов	3,39	3,27	3,22	3,06	3,24
	Блок (ран.)	3,33	3,11	3,10	3,06	3,15
	Ходасевич	3,01	2,97	2,98	2,82	2,95

продолжение

	строка	I	II	III	IV	ср.
	Блок (позд.)	3,20	3,18	3,29	3,14	3,20
	Брюсов	3,42	3,27	3,33	3,13	3,28
	Белый	3,24	3,05	3,11	2,86	3,08
	Пастернак	3,22	3,08	3,18	2,94	3,10
	Твардовский	3,34	3,29	3,39	3,17	3,30
	Прокофьев	3,55	3,34	3,46	3,24	3,40
	Смеляков	3,25	3,21	3,15	3,03	3,16
Ямб аВаВ:	Сумароков и др.	3,38	3,13	3,21	3,24	3,24
	Пушкин	3,31	3,22	3,25	3,16	3,24
	Фет	3,32	3,27	3,12	3,02	3,18
	Блок	3,40	3,32	3,32	3,15	3,30
	Белый	3,10	3,01	2,97	2,97	3,01
	Пастернак	3,11	3,26	3,08	2,99	3,11
	Твардовский и др.	3,37	3,35	3,24	3,07	3,26
Хорей АвАв:	Сумароков	3,31	3,11	3,10	3,07	3,14
	Николев	3,27	3,09	3,14	3,11	3,15
	Пушкин	3,14	2,92	3,06	2,90	3,01
	Некрасов	3,01	2,80	2,86	2,69	2,85
	Блок	3,20	2,98	3,05	2,77	3,00
	Пастернак	3,16	2,91	3,06	2,75	2,97
	Твардовский	3,17	3,04	3,20	3,03	3,11
Хорей аВаВ	(15 поэтов)	3,30	3,00	3,02	2,90	3,05
Ямб авав	(5 поэтов)	3,33	3,24	3,33	3,24	3,28
Хорей АВАВ	(3 поэта)	3,19	3,10	3,07	2,87	3,06

Рассмотрим прежде всего основную нашу рубрику: 4-ст. ямб с рифмовкой АвАв. Мы замечаем общие тенденции у всех поэтов. Во-первых, это постепенное уменьшение средней ударности строк: из 9 поэтов XVIII—XIX вв. только двое дают показатели ниже 3,20, а из 9 поэтов XX в.— пятеро. Это — проявление давно замеченной эволюции всех размеров к облегчению: чем привычнее становится размер, тем он меньше нуждается в подчеркивании своего первичного, полноударного ритма. Во-вторых, это максимальная ударность начальной строки: она нарушается только три раза (Херасков, поздний Блок, Твардовский), и эти случаи отчасти объяснятся далее. Это значит, что первое утверждение Шенгели — строфа стремится начинаться с наиболее полноударных форм — остается непоколебленным. Но что касается второго утверждения — будто строфа стремится кончаться «заострением», наименее полноударными формами,— то оно требует значительных уточнений.

По расположению тяжелоударных и легкоударных строк внутри строфы наш материал явственно разделяется на три группы.

Первая группа — поэты XVIII в. (кроме Капниста). Общая черта их строф — минимум ударности падает на вторую строку, образуя резкий контраст с максимумом ударности на первой строке. Третья и четвертая строки вновь повышают ударность — у Державина в равной мере, у Николева преимущественно четвертая, у Сумарокова и Хераскова — преимущественно третья (у Хераскова, как было отмечено, она — для усиленного оттенения второй слабоударной строки — даже превосходит ударностью первую). В терминологии Шенгели, такое завершение строфы следует называть не «заострением», а «закруглением». Пример звучания (из Ломоносова):

Сия тебе единой слава,	4 уд.
Монархиня, принадлежит.	2 уд.
Пространная твоя держава,	3 уд.
О, как тебя благодарит!	3 уд.

Вторая группа — поэты XIX в. (начиная от Карамзина), а из поэтов начала XX в.— В. Иванов, ранний Блок и Ходасевич. Общая черта их строф — постепенное падение ударности от первой строки к последней, минимум — на последней строке. По силе перепадов между ударностью отдельных строк можно выделить поэтов, которые резко отбивают полновесный зачин строфы (Пушкин, ранний Блок, в меньшей степени Фет: ритмическая композиция их строфы — 1+3 строки) и которые, наоборот, отбивают облегченную концовку строфы (Ходасевич; ритмическая композиция его строфы — 3+1 строка); совместить эти две тенденции пытается В. Иванов. (Было бы интересно сравнить, как это соотносится с синтаксическим членением их строф.) Однако все это — лишь индивидуальные особенности внутри общего строфического типа. В терминологии Шенгели, это постепенное облегчение строфы к концу и есть «заострение» в самом чистом виде. Пример из Пушкина:

Тут был, однако, цвет столицы,	4 уд.
И знать, и моды образцы,	3 ул.
Везде встречаемые лицы,	3 уд.
Необходимые глупцы.	2 уд.

Третья группа — остальные поэты XX в. (кроме Смелякова). Общая черта их строф — волнообразное чередование тяжелоударных и легкоударных строк: максимум ударности на первой строке, сильный спад на второй, новый подъем на третьей (у Твардовского и позднего Блока даже выше, чем на первой) и минимум на четвертой. Размах этой волны (разница между легкой второй и тяжелой третьей строкой) постепенно нарастает: у Блока и Брюсова она наименьшая, у Прокофьева — наибольшая. По аналогии с терминологией Шенгели такое строение строфы можно назвать «двойным заострением» — «заостренной» оказывается не только строфа в целом, но и каждая ее полустрофа. Пример из Пастернака:

Опять Шопен не ищет выгод,	4 уд.
Но, окрыляясь на лету,	2 уд.
Один прокладывает выход	3 уд.
Из несогласья в правоту.	2 уд.

Мы видим, что эти три типа строфического ритма не просто сосуществуют в четверостишиях 4-ст. ямба, но исторически сменяют друг друга. Идеальной гладкости здесь, конечно, нет: в XVIII в. из общего ряда выбивается Капнист, своим минимумом на последней строке как бы предупреждая альтернирующий ритм XX в., а в XX в. выпадает Смеляков, как бы возвращаясь к ритму предшествующей эпохи. Блок меняет свой строфический ритм, двигаясь в ногу со временем, почти на наших глазах; а Ходасевич отстает от своего поколения, подражая (вероятно, невольно) почитаемой им пушкинской классике.

Если после этого взглянуть не на 4-ст. ямб, а на 4-ст. хорей с тою же рифмовкой АвАв, то мы заметим, хотя и сильно хронологически сдвинутую, ту же эволюцию. Первой стадии, «закругленного» типа с утяжеленной концовкой, мы уже не застаем. Вторую стадию, плавно облегчающееся «заострение», мы застигаем у самого раннего из обследо-

ванных авторов — у Сумарокова. А затем, начиная уже с Николева, утверждается тип третьей стадии — волнообразный ритм с «двойным заострением», и тоже вначале со сравнительно небольшим размахом, а в конце, у Пастернака и Твардовского с современниками,— с размахом, даже большим, чем в ямбе XX в. Перемена, происшедшая в ямбе на рубеже XIX—XX вв., как бы происходит в хорее на полтора столетия раньше, в XVIII в.

Теперь можно обратить внимание на аналогию, которая напрашивается сама собой,— между ритмом четверостишной *стро́фы* и ритмом четырехстопной *строки*. История ритма 4-стопных размеров исчерпывающе исследована К. Тарановским («Руски дводелни ритмови». Београд, 1953; второй том этого исследования, ненаписанный, должен был содержать описание ритмики строфы, и наша заметка пытается идти вслед замыслу К. Ф. Тарановского). В 4-ст. ямбе XVIII в. господствует «ударная рамка», максимум ударений приходится на последнюю (обязательно ударную) и на начальную стопы стиха, срединные стопы — более слабоударны; это вторичный ритм типа «Изво́лила Елисаве́т». В начале XIX в. перед нами переходный период: стопа I постепенно слабеет, стопа II усиливается, и ударность их сравнивается. Наконец, после Пушкина II стопа решительно пересиливает 1-ю, и в 4-ст. ямбе воцаряется волнообразный, «альтернирующий ритм»; стопа I слабая, II — сильная, III — минимально, а IV, последняя, максимально ударная; это вторичный ритм типа «Адмиралте́йская игла́». Так продолжается до начала XX в., когда альтернирующий ритм ослабевает и 4-ст. ямб возвращается к ритму XVIII — начала XIX в. Что касается 4-ст. хорея, то он в своем развитии упреждает ямб, устанавливает альтернирующий ритм стоп еще в XVIII в. и сохраняет его почти без изменения. Мы видим: эта эволюция от рамочного к альтернирующему ритму *стоп в строке* совершенно подобна той эволюции от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму *строк в строфе*, которую мы только что проследили. Художественный эффект начальной стадии этого развития — ощущение замкнутости, законченности каждой единицы текста (строки, строфы); художественный эффект конечной стадии — ощущение открытости, связности, непрерывности в веренице единиц текста.

Эти изменения стихового ритма и строфического ритма хотя и идут в одном направлении, но не параллельно: строфический ритм отстает от стихового. И там и тут хорей в своем развитии опережает ямб; но в истории хореической строки мы уже не застаем доальтернирующего ритма, а в истории строфы еще застаем (у Сумарокова). В ямбе переходный период от рамочного к альтернирующему ритму строки совершается быстро, около 1800—1820 гг.; а аналогичный переход от «закругленного» к «дважды заостренному» ритму строфы затягивается, как мы видели, на весь XIX в. Отчетливый альтернирующий ритм ямбическая *строфа* приобретает лишь к началу XX в.— т. е. как раз тогда, когда ямбическая *строка* вновь начинает его терять. Можно предположить, что между этими двумя уровнями существует взаимная компенсация, и когда в XIX в. сильно альтернирует строка, то слабо альтернирует строфа, а в XX в. наоборот.

Что касается вопроса о причинах именно такой, а не иной эволюции строфического ритма, то при нынешнем состоянии наших знаний ставить его пока преждевременно. Эволюция ямбической *строки* к аль-

тернирующему ритму, видимо, опирается в конечном счете на естественный ритм слов языка (и длинных, «пиррихиеобразующих» слов в особенности, как установлено М. А. Красноперовой — ср.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. М., 1984, с. 132—135, 298—299). Хотелось бы по аналогии предположить, что эволюция ямбической *строфы* опирается на естественный ритм фраз языка — синтагм коротких и длинных, насыщенных и не насыщенных ударениями (т. е. необильных и обильных служебными словами) и т. д. Но сейчас такие предположения могут быть только умозрительными.

До сих пор речь шла о такой довольно отвлеченной величине, как средняя ударность стихотворной строки. Можно спросить, как реализуется эта средняя ударность в конкретных ритмических вариациях 4-ст. стиха. Отчасти это ясно само собой: там, где средняя ударность выше (на начальной строке прежде всего), там больше 4-ударных строк так называемой формы I («Опя́ть Шопе́н не и́щет вы́год»); там, где средняя ударность ниже, там больше 2-ударных строк так называемых форм VI и VII («Из несогла́сья в правоту́», «Мона́рхиня, принадлежи́т»). Но этого мало. Мы можем заметить, что когда происходит понижение средней ударности строки, то это совершается преимущественно за счет слабых стоп вторичного ритма: II и III стопы в «рамочном» ямбе XVIII в., I и III стопы в альтернирующем ямбе XIX в. Например, в 4-ст. ямбе Сумарокова колебания средней ударности стиха отражают прежде всего колебания ударности слабой стопы II; а в 4-ст. ямбе Пушкина колебания средней ударности отражают прежде всего ударность слабой стопы III. Наоборот, сильные стопы вторичного ритма: I — в XVIII в., II — в XIX в.— теряют ударения сравнительно мало, а ударность их устойчивее. Тем самым общее понижение ударности усиливает контраст сильных и слабых стоп, и вторичный ритм в строках с облегченной ударностью становится четче.

Не лишены интереса некоторые особенности строфического ритма у поэтов начала XX в., понижавших ударность стопы II, т. е. переходивших от альтернирующего стопного ритма к сглаженному, а то и рамочному. Так, у Брюсова мы видим, что первая и третья строки (ведущие строки полустрофий) сохраняют традиционный альтернирующий ритм, а сглаживают его менее заметные вторая и четвертая строки (пример из стих. «Наполеон»):

Да, на доро́ге поколе́ний,
На пы́ли *рас*точенных ле́т
Твоих шаго́в, твоих движе́ний
Оста́лся *не*изменный сле́д...

Так, у Белого в строфах аВаВ мы видим, что начальная строка примерно поровну ослабляет стопы II и III, вторая строка преимущественно ослабляет стопу II («парадоксальный ритм» В, по терминологии К. Тарановского), а третья и четвертая все же преимущественно ослабляют более привычную III стопу:

...Прики́ды*ва*ясь *мерт*вецо́м...
И пени*лись*, шипели вина.
Возясь, пе*ре*тащили в дом
Кровавый гро́б два *ар*леки́на...

Все сказанное относится главным образом к четверостишиям наиболее употребительной рифмовки АвАв. Спрашивается, какие особеннос-

ти вносит в ритм строфы перемена рифмовки? В частности, играет ли роль то, что женский стих на один слог длиннее мужского и, стало быть, имеет хоть немного больше простору для повышенной ударности (по теоретическому расчету, средняя ударность строки в мужском стихе — 2,82, в женском — 2,85)? Иными словами, что в большей степени определяет ударность строки в строфе, положение или окончание? По-видимому, положение. Общая закономерность XIX в.— первая строка самая полноударная, последняя — самая неполноударная — сохраняется при всех рифмовках. Частные же особенности — ударность средних строк — оказываются неожиданно различны у ямба и хорея.

В рифмовке аВаВ средняя ударность и в ямбе и в хорее оказывается повышенной по сравнению с АвАв (единственное исключение — всегда парадоксальный А. Белый). Это происходит оттого, что мужские строки, оказываясь на ведущих позициях I и III, больше обычного насыщаются ударениями. Но в ямбе аВаВ это повышение ударности распространяется приблизительно равномерно на первую—вторую—третью строки (причем у Пастернака даже — единственный раз в нашем материале! — максимум ударности смещается с первой строки на вторую), а в хорее аВаВ преимущественно сосредоточивается на первой строке, от которой остальные очень отстают.

В ямбе с однородной рифмовкой *авав* ударность строк обнаруживает волнообразный ритм, которого она не имела в ямбе аВаВ XIX в.: на первой и третьей строках ударность повышена, на второй и четвертой понижена — это как бы членит строфу и смягчает монотонное единообразие отрывистых мужских окончаний (пример из Тютчева):

Знакомый звук нам ветр принес —	4 уд.
Любви последнее прости.	3 уд.
За нами много, много слез —	4 уд.
Туман, безвестность впереди.	3 уд.

В хорее с однородной рифмовкой АВАВ, наоборот, ударность строк ровно понижается от первой к последней и теряет тот волнообразный ритм, который она имела в хорее АвАв,— это как бы усиливает слитность строфы, достигаемую плавным единообразием женских окончаний (пример из Фета):

Я пришел к тебе с приветом,	4 уд.
Рассказать, что солнце встало,	3 уд.
Что оно горячим светом	3 уд.
По листам затрепетало...	2 уд.

Отчего ямб и хорей так по-разному ведут себя, пока неясно; это одна из самых интересных проблем, выдвигаемых нашим материалом.

Если таково ритмическое строение простейшей строфы, четверостишия, то какого строения можно ожидать от более сложных строф? На исследование напрашиваются прежде всего, конечно, общеупотребительное 8-стишие, образованное удвоением 4-стишия АвАв; затем 10-стишная одическая строфа; и наконец, 14-стишная онегинская строфа.

Для ямбических 8-стиший конца XVIII в. были взяты стихи Державина (245 строф), Дмитриева, Капниста, Долгорукова, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, Боброва, Каменева, Попугаева, Востокова (всего 220 строф); для первой трети XIX в.— Жуковского, Пушкина, Вяземского, Рылеева, Козлова, Ознобишина, А. Муравьева, Л. Якубовича

(170 строф). Для хореических 8-стиший конца XVIII в.— стихи Державина, Капниста, Муравьева, Попова, Николева, Нелединского-Мелецкого (175 строф); для первой половины XIX в.— Баратынского, Дельвига, Кюхельбекера, Языкова, Вяземского, Козлова, Подолинского, Туманского, Загорского, Деларю, Крюкова, Розена, М. Дмитриева, Бенедиктова, Лермонтова, Тютчева (225 строф). Для одической строфы — оды Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, В. Майкова, Петрова, Кострова, Николева, Державина и Капниста (2262 строфы; см.: *Гаспаров М. Л.* Материалы по ритмике..., с. 203—208). Для онегинской строфы были взяты данные Шенгели («Трактат о русском стихе», с. 111).

Вот показатели средней ударности строк в этом материале:

Ямбические 8-стишия AbAb; CdCd:

XVIII в.:	3,37	3,28	3,26	3,28;	3,29	3,28	3,25	3,29.
XIX в.:	3,27	3,19	3,14	3,14;	3,24	3,18	3,07	3,05.

Хореические 8-стишия AbAb; CdCd:

XVIII в.:	3,27	3,09	3,17	3,09;	3,20	3,27	3,06	3,22.
XIX в.:	3,19	2,99	2,94	2,84;	3,07	3,05	2,92	2,91.

Одическое 10-стишие AbAb; CCd; CCd:

3,33 3,26 3,24 3,30; 3,32 3,25 3,29; 3,32 3,25 3,33.

Онегинское 14-стишие AbAb; CCdd; EffE; gg:

3,39 3,15 3,17 3,09; 3,24 3,17 3,10 3,17 3,22 3,13 3,13 3,18; 3,22 3,16.

Ямбические 8-стишия не обнаруживают ничего нового для нас: каждое полустрофие строится как самостоятельное четверостишие приблизительно с таким же ритмом, как четверостишия соответственного времени, обследованные выше. Хореические 8-стишия более своеобразны. У поэтов первой половины XIX в. они вовсе не дают характерного альтернирующего чередования тяжелоударных и легкоударных строк, какого мы могли бы ожидать для этого времени,— вместо этого перед нами «простое заострение», плавное убывание ударности от первой к четвертой строке, как в хорее Сумарокова. У поэтов конца XVIII в. картина еще удивительнее. В первом четверостишии-полустрофии они дают отчетливое «двойное заострение» — первая и третья строки сильноударны, вторая и четвертая строки слабоударны,— но во втором полустрофии перед нами неожиданно оказывается не двойное и даже не простое заострение, а уникальный случай — как бы «двойное заострение», вывернутое наизнанку, первая и третья строки слабоударны, вторая и четвертая строки сильноударны. Кажется, что ритм первого и второго полустрофия противопоставляются как антикаденция и каденция. Вот пример 8-стишия Нелединского-Мелецкого с таким парадоксальным завершением:

Полно льститься мне слезами	4 уд.
Непреклонный рок тронуть.	3 уд.
Строгими навек судьбами	3 уд.
Загражден мне к счастью путь.	3 уд.
Без надежды, без отрады	2 уд.
Томну жизнь влача в бедах,	4 уд.
От небес не жду пощады,	3 уд.
Гнев их в милых зрю глазах.	4 уд.

Чем объяснить такие аномалии, мы не знаем. Может быть, это случайность; может быть — результат недостаточности нашей выборки; а

может быть — проявление каких-то еще не уловленных закономерностей.

В одической строфе начальное четверостишие АвАв строится так же, как и в изолированном виде,— максимум ударности на первой и последней строках, минимум на двух средних; а по аналогии с ним строятся и два 3-стишия ССд: максимум ударности на крайних строках, минимум на средней (т. е. второй женской); на самой последней мужской строке повышение ударности особенно заметно, так что одическая строфа в целом строится по тому же принципу, что и четверостишие XVIII в.: начальная и конечная строки выделяются как ударная рамка.

В онегинской строфе начальное четверостишие АвАв тоже строится так же, как и в изолированном виде: ударность понижается от первой к последней строке (даже с легким повышением на второй: намеком на будущий альтернирующий ритм): тем самым первое четверостишие получает некоторую интонационно-ритмическую самостоятельность в строфе; а из Б. Томашевского («Строфика Пушкина», в кн. «Стих и язык». М.; Л., 1959, с. 300—303 со ссылками на предшествующую литературу) мы знаем, что эта ритмическая самостоятельность подкрепляется и синтаксической самостоятельностью, здесь больше всего замкнутых синтаксических конструкций. В двух следующих, внутренних четверостишиях онегинской строфы этого нет, последний стих каждого четверостишия повышенно ударен. Это важно, потому что для каждого читателя пушкинского времени пониженная ударность уже была, по-видимому, сигналом конца строфы, и поэт должен был заботиться, чтобы не дать этого сигнала раньше времени: например, если бы второе четверостишие с его парой мужских строк дало в этих строках понижающуюся ударность, они казались бы преждевременным финальным двустишием. Наконец, в настоящем финальном двустишии от первого стиха ко второму ударность, конечно, понижается, однако важно заметить, что общая их ударность по сравнению с предыдущими частями строфы отнюдь не является пониженной, так что здесь нельзя сказать, будто вся строфа строится по тому же принципу, что и отдельное четверостишие, с постепенным понижением ударности: повышенная ударность последнего двустишия — это как бы рудимент ударной рамки строфы, без которой границы громоздких онегинских строф могли бы потеряться. В заключение приведем почти без комментария первые подсчеты средней ударности строк в четверостишиях других размеров — 5-ст. ямба и 5-ст. хорея.

строки:	I	II	III	IV
5-ст. ямб XIX в.: АвАв:	3,97	3,89	3,89	3,80
5-ст. ямб XIX в.: аВаВ:	4,12	3,90	3,90	3,83
5-ст. ямб Пастернака: АвАв:	4,05	3,83	3,82	3,80
5-ст. ямб. Пастернака: аВаВ:	3,86	3,91	3,74	3,83
5-ст. хорей XIX в.: АвАв:	3,66	3,58	3,66	3,47
5-ст. хорей Рыленкова: АвАв:	3,99	3,70	3,72	3,66
5-ст. хорей Прокофьева: АвАв:	4,04	3,73	3,85	3,58

В 5-ст. ямбе преобладает «простое заострение», в 5-ст. хорее — тенденция к «двойному заострению». У Прокофьева это «двойное заострение» выражено очень резко — вспомним, что таков же был его строфический ритм и в 4-ст. ямбе. У Пастернака строфы аВаВ резко отлича-

ются от АвАв, давая парадоксальное повышение на второй и четвертой строках — вспомним, что уникальный максимум на второй строке строфы аВаВ был у него и в 4-ст. ямбе. Можно думать, что сравнительное исследование строфического ритма разных размеров может многое дать для прояснения индивидуальной манеры поэтов.

Таковы первые результаты обследования эволюции строфического ритма в русском стихе. Все помнят схему Р. Якобсона в его «Лингвистике и поэтике» (в сб. Style in Language, ed. Th. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, p. 363), демонстрирующую *изоморфизм строения стиха* на разных уровнях: чередование гласных и согласных в слогах — чередование ударных и безударных слогов в стопах — чередование частоударных и редкоударных стоп в строках... Думается, что к этому можно прибавить еще один уровень — чередование сильноударных и слабоударных строк в строфе. *Изоморфизм эволюции ритма строки и строфы* русского 4-ст. ямба от XVIII к XX в. дает этому достаточно убедительную иллюстрацию.

ПРИЛОЖЕНИЕ

4-ст. ямб, АвАв:

стопы	I	II	III	IV	ср.
СУМАРОКОВ					
А	92	85	48	100	3,25
в	86	73	52	100	3,11
А	87	78	59	100	3,24
в	88	80	52	100	3,22
ср.	88	79	52	100	3,20
ХЕРАСКОВ					
А	98	86	50	100	3,34
в	94	84	54	100	3,32
А	98	85	55	100	3,38
в	95	80	59	100	3,34
ср.	96	84	55	100	3,34
НИКОЛЕВ					
А	91	84	59	100	3,34
в	86	78	51	100	3,15
А	89	82	54	100	3,25
в	88	81	60	100	3,29
ср.	89	81	56	100	3,26
ДЕРЖАВИН					
А	93	77	56	100	3,26
в	88	77	52	100	3,17
А	91	78	51	100	3,22
в	82	84	54	100	3,22
ср.	89	79	53	100	3,22
КАПНИСТ					
А	98	90	57	100	3,45
в	90	81	58	100	3,29
А	95	86	52	100	3,33
в	89	77	56	100	3,32
ср.	93	84	56	100	3,35

стопы	I	II	III	IV	ср.
КАРАМЗИН					
А	100	98	52	100	3,50
в	100	90	57	100	3,47
А	98	94	48	100	3,40
в	99	90	48	100	3,37
ср.	99	93	51	100	3,43
ПУШКИН					
А	85	95	52	100	3,32
в	84	92	42	100	3,18
А	75	94	41	100	3,10
в	83	93	32	100	3,08
ср.	82	94	42	100	3,17
ЛЕРМОНТОВ					
А	84	97	47	100	3,28
в	79	94	49	100	3,22
А	81	93	46	100	3,20
в	82	95	38	100	3,15
ср.	82	95	45	100	3,21
ФЕТ					
А	80	96	51	100	3,27
в	81	92	42	100	3,15
А	74	93	44	100	3,11
в	79	93	35	100	3,07
ср.	78	94	43	100	3,12
В. ИВАНОВ					
А	85	94	60	100	3,39
в	87	87	53	100	3,27
А	82	90	50	100	3,22
в	80	87	39	100	3,06
ср.	84	92	50	100	3,24

4-ст. ямб, АвАв (продолжение):

стопы	I	II	III	IV	ср.
БЛОК (ранний)					
А	85	96	52	100	3,33
в	81	94	36	100	3,11
А	78	96	36	100	3,10
в	86	93	28	100	3,07
ср.	82	95	38	100	3,15
БЛОК (поздний)					
А	80	86	54	100	3,20
в	83	85	50	100	3,18
А	86	88	55	100	3,29
в	86	84	44	100	3,14
ср.	84	86	50	100	3,20
БРЮСОВ					
А	87	91	64	100	3,42
в	87	86	51	100	3,24
А	85	93	55	100	3,33
в	86	85	42	100	3,13
ср.	86	89	53	100	3,28
БЕЛЫЙ					
А	82	80	62	100	3,24
в	78	77	50	100	3,05
А	78	79	61	100	3,18
в	73	81	32	100	2,86
ср.	78	79	51	100	3,08

стопы	I	II	III	IV	ср.
ПАСТЕРНАК					
А	88	78	56	100	3.22
в	89	76	43	100	3,08
А	88	77	53	100	3,18
в	86	72	36	100	2,94
ср.	88	76	47	100	3,10
ТВАРДОВСКИЙ					
А	78	100	56	100	3,34
в	81	99	49	100	3,29
А	86	97	56	100	3.39
в	82	95	40	100	3,17
ср.	82	98	50	100	3,30
ПРОКОФЬЕВ					
А	89	98	68	100	3,55
в	76	98	57	100	3,34
А	81	99	66	100	3,46
в	76	100	48	100	3,24
ср.	80	99	60	100	3,39

4-ст. ямб аВаВ:

стопы	I	II	III	IV	ср.
СУМАРОКОВ и др.					
а	86	88	64	100	3,38
В	85	74	54	100	3,13
а	85	85	51	100	3,21
В	93	84	47	100	3,24
ср.	87	83	54	100	3,24
ПУШКИН					
а	89	91	51	100	3,31
В	86	93	43	100	3,22
а	88	93	44	100	3,25
В	80	90	46	100	3,16
ср.	87	92	46	100	3,24
ФЕТ					
а	87	95	50	100	3,32
В	80	95	52	100	3,27
а	69	93	50	100	3,12
В	77	92	33	100	3,02
ср.	78	94	46	100	3,18
БЛОК					
а	86	94	60	100	3,40
В	89	93	50	100	3,32
а	85	97	50	100	3,32
В	87	94	34	100	3,15
ср.	87	94	48	100	3,30

стопы	I	II	III	IV	ср.
БЕЛЫЙ					
а	86	62	62	100	3,10
В	86	51	65	100	3,01
а	81	67	50	100	2,97
В	81	62	54	100	2,97
ср.	84	61	58	100	3,01
ПАСТЕРНАК					
а	84	86	41	100	3,11
В	91	79	56	100	3,26
а	88	80	40	100	3,08
В	84	73	42	100	2,99
ср.	87	80	45	100	3,11
ТВАРДОВСКИЙ и др.					
а	83	97	57	100	3,37
В	83	96	56	100	3,35
а	83	94	47	100	3,24
В	79	94	34	100	3,07
ср.	82	95	49	100	3,07

4-ст. хорей АвАв:

стопы	I	II	III	IV	ср.
СУМАРОКОВ					
А	73	99	59	100	3,31
в	59	94	58	100	3,11
А	53	98	59	100	3,10
в	53	94	60	100	3,07
ср.	59	96	59	100	3,14
НИКОЛЕВ					
А	69	97	61	100	3,27
в	58	100	51	100	3,09
А	61	98	55	100	3,14
в	57	97	57	100	3,11
ср.	61	98	56	100	3,15
ПУШКИН					
А	59	99	56	100	3,14
в	56	100	36	100	2,92
А	55	99	52	100	3,06
в	53	99	38	100	2,90
ср.	56	99	46	100	3,01
НЕКРАСОВ					
А	58	100	43	100	3,01
в	43	100	37	100	2,80
А	45	100	41	100	2,86
в	35	100	34	100	2,69
ср.	45	100	40	100	2,85

стопы	I	II	III	IV	ср.
БЛОК					
А	59	100	61	100	3,20
в	58	100	40	100	2,98
А	57	100	48	100	3,05
в	52	100	25	100	2,77
ср.	57	100	43	100	3,00
ПАСТЕРНАК					
А	61	96	59	100	3,16
в	61	90	40	100	2,91
А	59	89	58	100	3,06
в	48	92	35	100	2,75
ср.	57	92	48	100	2,97
ТВАРДОВСКИЙ					
А	45	100	72	100	3,17
в	52	100	52	100	3,04
А	45	100	75	100	3,20
в	51	100	52	100	3,03
ср.	48	100	63	100	3,11

СТРОФИКА НЕСТРОФИЧЕСКОГО ЯМБА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XIX В.

1. Проблема. Чтобы заглавие этого очерка не казалось парадоксальным, следует вспомнить: с точки зрения строфики стихотворные тексты разделяются не на два, а, по крайней мере, на три типа: строфический, астрофический и промежуточный.

Строфический (изостpофический) стих — это текст, который отчетливо делится на группы строк, тождественные по объему и по расположению определенных метрических или рифмических признаков; эти группы стихов собственно и называются «строфами». Среди белых стихов таковы, например, стихи, написанные алкеевыми или сапфическими строфами, где во всех 4-стишиях повторяется один и тот же метрический рисунок; среди рифмованных стихов таков, например, «Евгений Онегин», где во всех 14-стишиях повторяется одно и то же расположение рифм.

Астрофический стих — это текст, который ни по каким стиховым признакам на группы строк не расчленяется: такое членение возможно лишь по признакам синтаксическим. Среди белых стихов таковы, например, русские былины; среди рифмованных таковы терцины, где рифмическая цепь тянется непрерывно от первого стиха до последнего.

Промежуточный тип стиха (Б. И. Ярхо называл его «гетеростpофическим», но термин этот не привился) — это текст, который членится на метрические или рифмически замкнутые группы строк, но группы эти — не тождественные, не повторяющиеся. Называть их «строфами» поэтому нельзя; мы будем условно называть их «строфоидами». Среди белых стихов такова, например, поэма «Кому на Руси жить хорошо»: она членится на группы стихов с дактилическими окончаниями, завершаемых мужским стихом, но группы эти разной длины; среди рифмованных стихов такова, например, поэма «Руслан и Людмила»: она членится на группы стихов, объединенных рифмовкой, но группы эти могут быть неравного объема, а расположение рифм в них — самым разнообразным.

Вот этот последний вид «гетеростpофического» стиха — стих с произвольной рифмовкой — и будет предметом рассмотрения в настоящем очерке. Поэт свободен группировать свои строки в строфоиды любого строения; в какой мере он пользуется этой свободой, какие группировки он в действительности предпочитает и каких избегает? На этот вопрос можно ответить только путем подсчетов, которые мы и предпри-

няли. Подсчеты касались трех аспектов строения строфоида: (а) его объема, (б) расположения в нем рифм, (в) его синтаксической законченности. Остальные вопросы (внутреннее синтаксическое членение строфоида; сочетание строфоидов; расположение стихов различной ритмической формы в строфоиде и т. п.) представляется возможным отложить до будущих исследований.

2. Материал. Основным материалом был взят нестрофический 4-ст. ямб XIX в. (с небольшим захватом в XVIII и XX вв.); более ранние образцы этого стиха («Лишь только дневный шум замолк...» из «Риторики» Ломоносова, отрывки из «Пилигримов» Хераскова) и более поздние образцы («Слово об Иоване Зрини» П. Шубина) единичны и поэтому трудны для суммарного обзора.

Нами рассмотрены следующие авторы и произведения:

И. Дмитриев, стихи 1788—1795 гг.: «Ермак», «Освобождение Москвы», «Отъезд», «К честному человеку», «Весна»;

Я. Княжнин, стихи 1783—1787 гг.: «К кн. Дашковой», «Ладно и плохо»;

Д. Горчаков, стихи 1783—1788 гг.: два «Письма к Г. Шипову»;

Н. Карамзин, стихи 1790—1796 гг.: «Алина», «Волга», «Послание к Дмитриеву», «Послание к Плещееву», «К самому себе», «К Алине», «К бедному поэту», «Отставка»;

К. Батюшков, стихи 1806—1818 гг.: «Совет друзьям», «Гнедичу», «Сон воинов», «К Дашкову», «К Никите», «С. С. Уварову», «К творцу "Истории Государства Российского"», поэма «Видение на берегах Леты» (1809);

В. Жуковский, стихи 1814 г.: «Письмо к ***», «К Воейкову», «К Тургеневу», «Бесподобная записка к трем сестрицам», «К кн. Вяземскому», «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», «К Плещееву»; стихи 1820 г.: «К гр. Шуваловой», «Подробный отчет о луне», «Письмо к А. Г. Хомутовой», «К К. Ф. Голицыну», «К кн. А. Ю. Оболенской», «К ней же», «Послание к В. А. Перовскому», «Письмо к А. Л. Нарышкину», «В комитет... по случаю похорон павловской векши»;

П. Вяземский, стихи 1814—1818 гг.: «К партизану-поэту», «Д. В. Давыдову», «К Батюшкову», «Толстому», стихи 1825—1826 гг.: «Станция», «Коляска»;

А. Пушкин, стихи 1814—1817 гг.: «Кн. А. М. Горчакову», «К Галичу», «Мое завещание», «Послание к Юдину», «Моему Аристарху», «Из письма к В. Л. Пушкину», «В. Л. Пушкину», «Письмо к Лиде», «Товарищам», «В альбом Илличевскому»; 1818—1819 гг.: «Кривцову», «Жуковскому», «Прелестнице», «К Чаадаеву», «В. В. Энгельгардту», «Орлову», «Всеволожскому», «Платоническая любовь», «Юрьеву»; 1821—1826 гг.: «Катенину», «Кокетке», «Алексееву», «Гречанке», «Кн. М. А. Голицыной», «Давыдову», «К Языкову», «Свободы сеятель пустынный», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Козлову», «Родзянке», «Признание», «Пророк», 1827—1830 гг.: «Арион», «Череп», «Поэт», «Ек. Н. Ушаковой», «Послание к Великопольскому», «К Языкову», «Ответ Катенину», «Поэт и толпа», «Калмычке», «Стамбул гяуры нынче славят...», «Герой»; поэмы: «Руслан и Людмила» (1820), «Кавказский пленник» (1821), «Бахчисарайский фонтан» (1823), «Цыганы» (1824), «Граф Нулин» (1825), «Полтава» (1828), «Медный всадник» (1833);

В. Кюхельбекер, стихи 1819—1829 гг.: «К брату», «К Пушкину», «К Вяземскому», «К богу», «Памяти Грибоедова»; поэма «Зоровавель» (1830);

Е. Баратынский, стихи 1819—1830 гг.: «Прощание», «Т-му в альбом», «Утешение», «Коншину», «Лиде», «Приятель строгий, ты неправ», «Добрый совет», «Падение листьев», «О своенравная София», «Лутковскому», «Дельвигу», «К ***», «Леда», «Элизийские поля», «К жестокой», «Бесенок», «Кн. З. А. Волконской», «Отрывок»; поэмы: «Пиры» (1821), «Эда» (1825), «Переселение душ» (1826), «Цыганка» (1831);

Н. Языков, стихи 1824—1826 гг.: «Еще элегия», «Н. Д. Киселеву», «Когда в моем уединенье», «Ала» (с «Припиской»), «Корчма», «М. Н. Дириной», «Две картины», «Мой апокалипсис», «Н. Д. Киселеву», «Воспоминание», «П. Н. Шепелеву», «А. С. Пушкину», «К П. А. Осиповой», «К Вульфу, Тютчеву и Шепелеву», «Тригорское»;

Д. Веневитинов, стихи 1822—1827 гг.: «Веточка», «Любимый цвет», два «Послания к Рожалину», «К Пушкину», «Поэт», «Моя молитва», «Утешение», «К моей богине», «Жертвоприношение», «Я чувствую, во мне горит...», «К любителю музыки», «К моему перстню», «Завещание», «Поэт и друг»;

поэмы 1820-х гг.: К. Рылеев, «Войнаровский» (1825); А. Бестужев, «Андрей, князь переяславский», гл. 1—2 (1827); И. Козлов, «Чернец» (1826), «Кн. Наталья Долгорукая» (1827), «Безумная» (1830); А. Подолинский, «Борский» (1829); Ф. Глинка, «Карелия» (1830);

поэмы 1830-х гг.: А. Полежаев, «Эрпели» (1830), «Чир-Юрт» (1832), «Царь охоты» (1837); М. Лермонтов, «Измаил-Бей» (1832), «Хаджи-Абрек» (1833), «Валерик» (1840), «Демон» (1838—1841);

В. Бенедиктов, стихи 1831—1838 гг.: «Три вида», «Бранная красавица», «Сознание», «К М-ру», «Новое признание», «Горные выси», «Горячий источник», «Услышанная молитва», «Заневский край», «Бездна», «Из книги любви (III)»;

И. Аксаков, стихи 1845—1852 гг.: «Сон», «Языкову», «Поэту-художнику», «Дождь», «А. О. Смирновой», «К ***», «Capriccio», «Панову», «К. Ф. Миллер», «Могучим юности призывам...»;

А. Майков: «Грезы» и «Барышня» (1845—1846), «Савонарола» и «Клермонский собор» (1851—1853), «Три смерти» (1852);

поэмы 1850—60-х гг.: А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин» (1859); Я. Полонский, «Свежее предание» (1862); Л. Мей, «Забытые ямбы» (1860); Н. Огарев, «Господин» (конец 1840-х), «Зимний путь» (1855), «Матвей Радаев» (1858), «Странник» (1862); Н. Некрасов, «Несчастные» (1855); Н. Никитин, «Кулак» (1857); Д. Минаев, «Нигилист» (1866);

К. Случевский, поэмы «Призрак», «Три женщины», «Ересиарх» (1870—80-е гг.?);

К. Фофанов, стихи 1888—1899 гг.: «Два странника», «Смерть уступила гневной жизни», «Зерна», «Во дни ликующего мая», «Отречение Петра», «Скорбь Иова», «Смотри, как эта ночь ясна», «Искуситель», «В часы раздумья рокового», «Вечерний чай», «Страдалец»; поэма «Поэтесса» (1890-е гг.);

С. Надсон, стихи 1880—1885 гг.: «Иуда», «Три ночи Будды», «Поэзия», «И вот от ложа наслажденья...»;

Н. Минский, стихи 1880—1890-х гг.: «В годину пыток...», «Фонтан», «Первая встреча», «Прости!», «Я с нею встретился случайно», «Обряд печальных похорон», «На чужом пиру», «Холодные слова»;

поэмы начала XX в.: А. Блок, «Возмездие» (1916) — отдельно гл. I, отдельно пролог и гл. II—III; В. Брюсов, «Египетские ночи» (1916); А. Белый, «Первое свидание» (1921).

Всего разобрано было более 60 000 стихов, составивших в нижеследующих таблицах 70 порций текста — поэм и групп мелких стихотворений, объемом от 206 стихов (Мей) до 3715 («Кулак» Никитина). Понятно, что вставные куски строфического текста («Кто при звездах и при луне...» в «Полтаве») из разбора исключались. Разумеется, четкой границы между строфическими и нестрофическими стихотворениями нет: в стихотворении Пушкина «К морю» среди 4-стиший вклинены два 5-стишия; в поэме Фета «Сабина» главы обычно состоят из 4-стиший перекрестной рифмовки, замыкаемых 4-стишием охватной рифмовки; А. Григорьев пишет поэму «Встреча» 18-стишиями с произвольной рифмовкой внутри них; конечно, такого рода и подобные тексты мы в наш материал не включали. Сознательно — чтобы четче отделить лирику от эпоса — среди стихотворений Пушкина не брались эпические отрывки («Альфонс садится на коня»... и т. п.). В остальном же никаких априорных ограничений на выбор материала не накладывалось.

Тем любопытнее, что стихотворения, попавшие в наш обзор, явственно обнаруживают жанровую общность, по крайней мере — для ранней, предпушкинской эпохи: это — дружеские послания. Оно и понятно: в поэтике конца XVIII в. это был наименее скованный традициями жанр. Оды писались строфами, элегии стансами, послания были наиболее удобным лирическим жанром для пробы новых форм. В них и был выработан нестрофический 4-ст. ямб, затем (через произведения вроде «Ермака» и «Алины») перешедший в жанр романтической поэмы, совершивший в нем триумфальное шествие по русской поэзии и угасший с угасанием романтической традиции: поэмы Блока, Брюсова и Белого — это уже не «продолжение», а «воскрешение» традиции, обращение к форме дедов через голову отцов.

При разборе мы использовали обычные условные обозначения: одинаковые буквы для одинаковых рифм, прописные для женских, строчные для мужских (АвАв, аВаВ); там, где мужское или женское окончание рифмы не играло роли, употреблялись строчные буквы курсивом *(авав)*.

3. **Предварительные оговорки** должны быть сделаны о соблюдении в нашем материале трех общеобязательных правил сочетания стихов: о холостых стихах, об альтернансе, о взаимоохватывающих рифмических цепях.

а) «Холостыми» обычно называются строки без рифм среди рифмованных; наличие их считается оплошностью, в нашем материале они редки и явно не вызваны художественным расчетом. У Пушкина в «Цыганах»: «Подняли трупы, понесли И в лоно хладное земли Чету младую положили. **Алеко издали смотрел** На все. Когда же их зарыли **Последней горстию земной,** Он молча, медленно склонился И с камня на траву свалился. Тогда старик, приближась, рек: Оставь нас, гордый человек...» и т. д.; схема рифм в этом отрывке — ааВхВхССдд... Чаще или реже, та-

кие недосмотры бывают почти у всех поэтов; особенно много их в прологе к «Карелии» Ф. Глинки. Сознательное их обыгрывание намечается только на исходе развития нашего стиха: А. Майков в поздней пьесе «Два мира» любит вставлять холостые стихи в начала и концы сцен и эпизодов, тем самым как бы создавая впечатление, что они неожиданно вырваны подъемом занавеса из непрекращающегося речевого потока. Когда холостые строки занимают положение на стыке двух рифмических цепей («...Котлом клокоча и клубясь — И вдруг, как зверь остервенясь, **На город кинулась. Пред нею** Все побежало; все вокруг Вдруг опустело; воды вдруг...» и т. д.), мы их не учитывали совсем (хотя, может быть, их и стоило бы регистрировать как «строфоиды-одностишия»). Когда же холостые строки вторгаются внутрь рифмической цепи и дают, например, 3-стишия по схеме АхА («...Блеснул над тихою столицей — **И не нашел уже следов** Беды вчерашней. Багряницей...») или 7-стишия по схеме АвАвХвв («...Хозяин бедному поэту. Евгений за своим добром Не приходил. Он скоро свету Стал чужд. Весь день бродил пешком. **А спал на пристани; питался** В окошко поданным куском; Одежда ветхая на нем...»), то мы засчитывали такие строфоиды в число прочих 3-стиший или 7-стиший. Только 4-стишия с холостыми стихами, встретившиеся нам лишь трижды (в приведенном месте «Цыган», у Майкова и у Полонского), мы считали аномалией и исключали из подсчетов. Исключались также обрывки строфоидов на границах цензурных вымарок (у Полежаева) и недописанных кусков (у Бестужева).

б) Правило об альтернансе требует, чтобы нерифмующие стихи одинакового (мужского или женского) окончания не стояли рядом, а непременно были разделены хотя бы одним стихом другого окончания: так, невозможна последовательность строк АвАвсДсД, но возможна АвАвСдСд. Это правило также тщательно соблюдается в XIX в., отступления от него обычно — лишь недосмотры (правда, порой многочисленные: в «Хаджи-Абреке» — 11 раз), в систему не переходящие. Единственный случай, где нарушение альтернанса дозволялось (хотя и неохотно),— это на стыке строф в строфических стихотворениях (вспомним «Фонтан» Тютчева: аВВасДДс...) и на стыке «абзацев» в нестрофических стихотворениях (во второй песни «Полтавы» — четырежды, в том числе перед знаменитым «Тиха украинская ночь...»). Для учета при разборе строфики такие нарушения трудностей не представляют.

в) Правило о взаимоохватывающих рифмических цепях требует, чтобы между двумя стихами на одну и ту же рифму находились стихи не более чем на одну иную рифму: так, возможен строфоид *аввва*, но не *авсвса* или *авсcва*. Это правило соблюдается в нашем материале неукоснительно; единственное исключение — у Полонского (по схеме: аВссВа): «(И он домой пришел, смущенный, Почти всю ночь не спал и, сонный, Страдал, как будто кошемар Его давил... Что это значит? Не то ли, что любви запрос Того, кто в бедности возрос, Всегда сначала озадачит? Не то ли, что сердечный жар Мог заразить его?..)». В стихе со сплошными мужскими окончаниями, где не мешает альтернанс, мы находим несколько раз такие строфоиды у А. Григорьева (пример из «Олимпия Радина» по схеме *авасвс*: «Ее я вижу пред собой... Как ветром сломанный цветок, Поникнув грустно головой, Она стояла под венцом... И я... молиться я не мог В тот страшный час, хоть все кругом Спокойны были...»).

Таблица 1

	Доля строфоидов			Доля	Интегрированные	
	2-стишия	4-стишия	Многостишия	5-стиший	2-стишия	4-стишия
Дмитриев, 1788—1795	19,1	75,5	5,4	19	80	70
Горчаков, 1783—1788	31,8	57,1	11,1	14	50	29
Княжнин, 1783—1787	32,9	43,2	23,9	39	37	38
Карамзин, 1790—1796	33,0	59,7	7,3	51	64	32
Батюшков, «Видение»	45,1	47,7	7,2	24	—	—
Батюшков, 1806—1818	21,5	66,9	11,6	39	64	22
Жуковский, 1814	30,2	51,3	18,5	52	59	38
Жуковский, 1820	24,8	59,3	15,9	46	75	43
Вяземский, 1814—1818	12,2	42,5	45,4	17	60	35
Вяземский, 1825—1826	16,5	54,9	29,6	39	84	22
Пушкин, 1815—1817	10,7	42,4	46,9	26	54	18
Пушкин, 1818—1819	3,1	63,6	33,3	37	40	—
Пушкин, 1821—1826	4,1	66,1	29,8	37	58	18
Пушкин, 1827—1830	17,5	55,1	27,4	67	77	37
Пушкин, «Руслан»	17,0	52,6	30,4	44	59	31
Пушкин, «Кавказ. пленник»	10,9	68,1	21,0	57	72	23
Пушкин, «Бахч. фонтан»	14,9	47,3	37,8	45	48	25
Пушкин, «Цыганы»	11,9	60,4	27,7	52	32	30
Пушкин, «Граф Нулин»	30,2	43,7	25,1	54	65	29
Пушкин, «Полтава»	25,5	62,9	11,6	45	67	54
Пушкин, «Медный всадник»	28,5	49,1	22,4	67	67	41
Кюхельбекер, 1819—1829	21,1	48,9	30,0	54	77	26
Кюхельбекер, «Зоровавель»	16,6	43,7	39,7	35	45	22
Рылеев, «Войнаровский»	8,8	54,5	36,7	61	51	10
Бестужев, «Андрей»	23,5	52,3	24,2	59	50	47
Баратынский, 1819—1830	6,0	68,6	25,4	87	87	26
Баратынский, «Пиры»	7,3	60,0	32,7	83	75	22
Баратынский, «Эда»	14,2	60,4	25,4	59	72	35
Баратынский, «Переселение душ»	21,4	55,8	22,8	39	45	53
Баратынский, «Цыганка»	22,6	57,1	20,3	44	55	30
Языков, 1824—1826	4,8	65,2	30,0	59	62	12
Козлов, «Чернец»	33,7	47,6	18,7	38	57	39
Козлов, «Кн. Долгорукая»	35,9	38,6	25,5	62	53	45
Козлов, «Безумная»	34,7	51,8	13,5	58	80	35
Подолинский, «Борский»	17,1	64,4	18,5	35	56	24
Глинка, «Карелия»	16,2	68,8	15,0	46	52	22
Веневитинов, 1822—1827	15,4	64,1	20,5	69	44	18
Полежаев, «Эрпели»	23,5	61,0	15,5	57	74	26
Полежаев, «Чир-Юрт»	7,5	83,9	8,6	62	52	12
Полежаев, «Царь охоты»	3,8	67,9	28,3	43	86	—
Бенедиктов, 1831—1838	8,7	73,2	18,1	52	48	13
Лермонтов, «Измаил-Бей»	27,8	40,5	31,7	49	62	31
Лермонтов, «Хаджи-Абрек»	35,2	57,8	7,0	48	69	44
Лермонтов, «Валерик»	24,5	63,9	12,6	67	79	47
Лермонтов, «Демон»	16,8	55,6	27,6	57	36	28
И. Аксаков, 1845—1852	6,2	79,0	14,8	93	71	26
Майков, 1845—1846	24,2	55,1	20,7	57	60	31
Майков, 1851—1853	14,7	66,5	18,8	75	68	25
Майков, «Три смерти»	16,0	60,3	23,7	56	62	28
А. К. Толстой, «Иоанн Дамаскин»	9,0	74,0	17,0	76	76	4
Полонский, «Свежее предание»	27,6	40,2	32,2	39	62	42
Мей, «Забытые ямбы»	27,2	52,4	20,4	34	43	29

	Доля строфоидов			Доля	Интегрированные	
	2-стишия	4-стишия	Многостишия	5-стиший	2-стишия	4-стишия
Огарев, «Господин»	35,5	50,9	13,6	58	65	42
Огарев, «Зимний путь»	38,8	54,9	6,3	41	64	54
Огарев, «Матвей Радаев»	49,9	43,8	6,4	70	57	53
Огарев, «Странник»	50,8	29,5	19,7	31	60	63
Некрасов, «Несчастные»	16,2	68,2	15,6	69	58	40
Никитин, «Кулак»	36,2	55,4	8,4	60	62	41
Минаев, «Нигилист»	5,9	83,7	10,4	87	23	6
Случевский, «Призрак»	29,3	47,3	23,4	59	57	52
Случевский, «Три женщины»	31,1	51,8	17,1	49	73	49
Случевский, «Ересиарх»	25,1	65,5	9,4	65	45	38
Фофанов, 1888—1899	12,0	71,8	16,2	79	66	25
Фофанов, «Поэтесса»	15,5	65,1	19,4	52	54	22
Надсон, 1880—1885	12,7	68,2	19,1	68	27	31
Минский, 1880—90-е гг.	14,4	76,3	9,3	42	82	26
Блок, «Возмездие», I	8,4	87,5	4,1	66	91	1,5
Блок, «Возмездие», II—III	1,2	97,6	1,2	—	—	—
Брюсов, «Египетские ночи»	23,6	61,9	14,5	75	83	43
Белый, «Первое свидание»	8,1	77,2	14,7	38	41	14

4. Объем строфоидов. Первые три колонки в таблице показывают, какой процент строк текста входит в состав 2-стиший, 4-стиший и многостиший. (К многостишиям условно причисляются и малочисленные 3-стишия, и еще более редкие — 7 примеров во всем нашем материале — 4-стишия на одну рифму *аааа*). Четвертая колонка показывает, какой процент строк, входящих в состав многостиший, приходится на долю самого частого вида их — 5-стиший: это показатель однообразия состава многостиший — чем больше стихов приходится на 5-стишия, тем меньше остается на долю всех остальных. Пятая и шестая колонки показывают процент 2-стиший и охватных 4-стиший, интегрированных в более пространные строфоиды — в 4-стишия с парной рифмовкой *аавв* и в 6-стишия с тернарной рифмовкой *аавссв* (так, последовательность пяти 2-стиший мы считали неразделимой на 4-стишия, а последовательность 4 или 6 двустиший — разделимой; так, в последовательности двух 2-стиший и 4-стишия *аавсддс* мы учитывали и 4-стишие *аавв* и 6-стишие *ввсддс*; синтаксическое членение текста не принималось во внимание, но композиционное принималось — через «междуабзацную» отбивку интеграция не учитывалась).

Рассмотрение таблицы позволяет сделать такие наблюдения.

а) Господствующим типом строфоида в нестрофическом 4-ст. ямбе является 4-стишие. Только в 4 из 70 текстов оно уступает свое ведущее положение (у раннего Вяземского и Пушкина — многостишиям, у Огарева — двустишиям). Средняя доля 4-стиший — около 60% текста; по периодам она колеблется слабо.

XVIII век (4 текста) —	61%
1800—10-е гг. (8 текстов) —	53%
1820-е гг. (23 текста) —	61%

1830-е гг. (10 текстов) —	59%
1840—60-е гг. (14 текстов) —	55%
1880—90-е гг. (7 текстов) —	61%
1910—20-е гг. (4 текста) —	81%

Мы видим, что только в 1800—10-х гг. 4-стишия потеснились, чтобы дать место приросту многостиший, в 1840—60-х гг., чтобы дать место приросту двустиший, а в XX в., наоборот, резко усилились, оттесняя и двустишия и многостишия (в прологе и главах II—III «Возмездия» на 157 4-стиший приходятся лишь 4 двустишия и 1 восьмистишие, легко распадающееся на два 4-стишия). Но надо помнить, что эти средние складываются из весьма расходящихся индивидуальных показателей: так, в XVIII в. более строгий Дмитриев (75%) противостоит более вольным Карамзину, Горчакову и Княжнину (43—59%); так, в 1820-х гг. Пушкин и его старшие современники дают обычно показатель ниже 60% (Козлов, Кюхельбекер, Рылеев, Бестужев), а младшие — выше 60% (Языков, Подолинский, Веневитинов).

Русский нестрофический ямб как бы занимает середину между двумя крайностями европейского нестрофического стиха: здесь, с одной стороны, стих легких посланий XVIII в. равнодушен к 4-стишиям и любит затянутые многостишия (соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший в посланиях Вольтера 1715—1751 гг., 1209 строк,— 3,5:20,5:76%!), с другой стороны, романтические поэмы (Байрона и др.) тоже равнодушны к 4-стишиям, но предпочитают им сплошную вереницу 2-стиший, лишь изредка прерываемую более длинными строфоидами. В этой своей срединной позиции русский ямб опирается на 4-стишие как на наиболее привычное по строфическому стиху сочетание строк.

б) Соотношение остальных двух типов строфоида, 2-стишия и многостишия, заметно эволюционирует. Ранние поэты решительно предпочитают 2-стишия: свободой нанизывать длинные рифмические ряды они еще почти не пользуются (хотя уже у Княжнина мы находим даже одно 11-стишие). От этой традиции первым откалывается Вяземский: он бурно начинает культивировать многостишия (вслед за французской легкой поэзией?), доля многостиший у него резко превосходит долю 2-стиший и даже (в стихах 1814—1818 гг.) 4-стиший; за Вяземским следует молодой Пушкин, у которого вплоть до 1825 г. многостишия держатся впереди 2-стиший, за Пушкиным — Рылеев, Кюхельбекер, Баратынский, Языков, Подолинский, Веневитинов, Полежаев, Бенедиктов. Но затем намечается перелом в обратную сторону: к простоте. У Пушкина в трех последних поэмах 2-стишия начинают преобладать над многостишиями; у Баратынского от поэмы к поэме растет доля 2-стиший и падает доля многостиший; у Полежаева в первой половине «Эрпели» (гл. 1—3) доли 2-стиший и многостиший почти равные, а во второй половине (гл. 4—8) на 2-стишия приходится почти вдвое больше; Лермонтов мечется между резким преобладанием 2-стиший в «Хаджи-Абреке» и «Валерике» и многостиший в «Измаил-Бее» и «Демоне». Наконец, в следующем периоде наступает раскол: поэты, чувствующие себя хранителями пушкинских высоких традиций (Майков, А. К. Толстой, Полонский), продолжают предпочитать многостишия, а поэты-бытописатели (Огарев, Никитин) переходят на 2-стишия. «Пушкинскую» традицию продолжают затем Фофанов и Надсон, «послепушкинскую» — Случевский и Минский, но постепенно контраст этот становится все

менее заметным, так как и 2-стишия и многостишия стушевываются под напором 4-стиший; однако в целом предпочтение 2-стиший преобладает, стремление к простоте пересиливает стремление к разнообразию.

в) Состав многостиший. В суммарном виде он таков: 3-стишия встречаются 72 раза; 4-стишия *(аааа)* — 7 раз; 5-стишия — 1238; 6-стишия — 243; 7-стишия — 248; 8-стишия — 160; 9-стишия — 46; 10-стишия — 34; 11-стишия — 21; 12-стишия — 7; 13-стишия — 1; 14-стишия — 3; 15-стишия — 2; 17- и 18-стишия — по 1 разу.

Подавляющую часть многостиший составляют, таким образом, 5-стишия. Это и понятно: 5-стишие представляет собой как бы затянутое на одну рифму 4-стишие, поэтому оно легко вписывается в контекст господствующих 4-стиший. Более длинные строфоиды встречаются в естественно убывающем порядке. Нарушают эту постепенность лишь довольно многочисленные 7-стишия (что кажется странным, так как в строфических стихах 7-стишия, как известно, малоупотребительны); но это объясняется тем, что 7-стишие есть самая короткая рифмическая цепь, возможная при трех рифмах,— поэтому стихотворец, желающий с наименьшим трудом вставить в рифмическую цепь третью рифму, естественно придет к 7-стишию типа *авав+ссв* (или *свс*) или *авва+сса* (или *сас*). Наконец, требуют оговорки и 8-стишия: довольно часто они производят впечатление двух оказавшихся рядом 4-стиший, случайно имеющих одну общую рифму (например, *авав+свсв* или *авва+вссв*). У Пушкина из 38 восьмистиший так построены 11, а в «Войнаровском» Рылеева из 10 — 8.

Из таблицы видно, что в послепушкинское время доля 5-стиший среди многостиший постепенно нарастает: в допушкинском и пушкинском поколении доля 5-стиший 12 раз спускалась ниже 40% (минимум — у Вяземского) и только 6 раз поднималась выше 60% (максимум — у Баратынского), в послепушкинское время она лишь 3 раза спускается ниже 40% (минимум — у Мея) и 15 раз поднимается выше 60% (максимум — у Аксакова). Максимальный объем многостишия, достигавший 17—18 стихов, теперь не поднимается выше 11 стихов (только 3 исключения у Полонского). Любопытно, что Брюсов в своей стилизации «Египетских ночей» пользуется только 5-, 6- и 7-стишиями, между тем как у настоящего Пушкина нет ни одной поэмы, где бы не встречались 8-стишия и еще более длинные строфоиды. Это — опять-таки тенденция к упрощению формы: как в составе всего текста многостишия отступают перед более простыми 2- и 4-стишиями, так в составе многостиший длинные строфоиды отступают перед более простыми 5-стишиями.

Самый длинный строфоид в нашем материале — 18-стишие Вяземского, открывающее послание «Д. В. Давыдову» (1816): «Давыдов! где ты? что ты? сроду...»; схема его рифмовки — АвААв АвАвААв ССв ДД в... За ним следует 17-стишие молодого Пушкина из послания «Моему Аристарху» (1815) — от строки «...Да для Темиры молодой...» до строки «...В потомстве будут ли цвести?»; схема его рифмовки — аа ВВа ааСаа СдСдСеСе... В обоих случаях в самом содержании стихов присутствует элемент пародии (у Вяземского — на «певцов конфект и опахал...») или автопародии (у Пушкина — «Бегут трехстопные толпой На *аю, ает* и на *ой*... Я ставлю (кто же без греха?)... Для смысла — лишних три стиха...»).

Еще длиннее — но уже вне нашего материала — 21-стишие Пастернака в «Высокой болезни» от строк «Хотя, как прежде, потолок, Служа опорой новой клети...» до строк «Он славил твердость и застой И мягкость объявлял в запрете...»; элемент автопародии налицо и здесь (в стихах: «Тот, жженный на огне газетин, Смрад лавра и китайских сой, Что был нудней, чем рифмы эти...»). Для русской поэзии это рекорд, но в ее французских образцах мы встречаем и более длинные строфоиды: так, в послании Вольтера «К герцогу де Ришелье» мы находим 29-стишие со схемой рифмовки АвАвААввССвС ддСеСеСеСееLfCLfC. Как известно, у молодого Пушкина есть экспериментальное стихотворение «Послание к Лиде» — 63 строки, в которых одна и та же мужская рифма «—он», повторяясь 30 раз, переплетается с различными женскими; это — несомненная гиперболизация рифмического стиля французской легкой поэзии.

г) Интегрированные 2-стишия и 4-стишия. Их значение для общего строфического облика текста выражается вот в чем. Господствующим типом строфоида в нашем стихе является 4-стишие (как мы видели) с перекрестной рифмовкой *авав* (как мы увидим). Когда 2-стишия *аа* или *вв* встречаются в тексте изолированно, они выделяются на общем фоне и служат его разнообразию; когда они складываются в 4-стишие *аавв*, они сливаются с фоном и служат его единообразию. Когда 4-стишия *авва* встречаются изолированно, они выделяются на фоне 4-стиший *авав* и разнообразят его; когда они складываются с предшествующим 2-стишием в 6-стишие *аавссв*, то такое 6-стишие выглядит как бы «дважды затянутым» 4-стишием перекрестной рифмовки и перестает выделяться на основном фоне. Поэтому можно сказать: чем выше доля интегрированных 2-стиший и 4-стиший, тем единообразнее и проще вся строфика данного текста.

Здесь опять-таки мы наблюдаем эволюцию показателей, отчасти уже нам знакомую: от XVIII в. к началу XIX процент интегрированных строфоидов понижается, затем к концу XIX в. вновь повышается,— иными словами, и здесь простота уступает место сложности, а потом наступает возврат к простоте. Для исходной стадии развития характерным является опять-таки стих Дмитриева: более 3/4 его текста (77%) состоит из 4-стиший *авав* и 6-стиший *аавссв* (14% текста состоит из 4-стиший *авва* и *аавв*, и только 9% — из разрозненных 2-стиший и многостиший). Если вспомнить, что именно из *авав* и *аавссв* складывается классическая 10-стишная одическая строфа XVIII в., то мы можем сказать, что нестрофический ямб Дмитриева складывается из обломков одических строф. Иногда среди этих обломков попадаются и цельные строфы: так, одическим 10-стишием (неожиданно продолженным на один стих) открывается знаменитый «Ермак», за ним следует другое одическое 10-стишие, и лишь затем — вереница 4-стиший АвАв и пр.: это — как бы переходная ступень от стиха строфического к стиху нестрофическому. У позднейших поэтов процент интегрированных строфоидов понижается почти на глазах: нестрофичность становится освоенным приемом. Минимум интегрированных 4-стиший мы находим у Пушкина (в лирике 1818—1819 гг. из 12 охватных 4-стиший ни одно не интегрируется в 6-стишие), Рылеева, Языкова; минимум интегрированных 2-стиший — опять-таки у Пушкина (в «Цыганах»). А затем процент интегрированных строфоидов начинает вновь повышаться, стих становится скованней. Любопытно, что интеграция 4-стиший и 2-сти-

ший не у всех поэтов идет параллельно: так, А. К. Толстой и Блок охотно пользуются строфоидами *аавв* и очень неохотно — *аавссв*. Некоторые авторы этой поры, казалось бы, выбиваются из общей тенденции эпохи, давая низкие показатели (Минаев, отчасти Полежаев), но это лишь потому, что у них вообще очень мало 2-стиший. Поэтому типичным остается все большее нарастание интеграции — вплоть до того, что у Надсона 60% текста опять оказывается состоящим из «обломков» одических строф *авав* и *аавссв*, а в одном месте даже всплывают подряд два цельных одических 10-стишия (в стихотворении «Поэзия»: «К чему даны ей власть и звуки — Она ответить не могла...» и т. д.). Круг замкнулся, нестрофический ямб вернулся к дмитриевской скованности. Даже когда Брюсов намеренно пытается воссоздать пушкинский стих, он дает в «Египетских ночах» для интегрированных 4-стиший показатель 43%, для 2-стиший — 83%, тогда как в действительности у Пушкина показатель 4-стиший лишь дважды поднимается выше 37%, а показатель 2-стиший ни разу не поднимается выше 72%.

5. **Расположение рифм в строфоидах.** Первые шесть колонок таблицы 2 показывают, какой процент от числа всех 2-стиший или 4-стиший данного текста составляют 2-стишия или 4-стишия той или иной рифмовки. Последние две колонки характеризуют синтаксическую законченность 2-стиший и 4-стиший, и о них речь будет позже.

Таблица 2

	Рифмовка						Открытость	
	двустиший		четверостиший				2-стиший	4-стиший
	АА	вв	АвАв	аВаВ	АввА	аВВа		
Дмитриев, 1788—1795	74	26	60	7	6	27	76	25
Горчаков, 1783—1788	64	36	33	5	20	42	70	24
Княжнин, 1783—1787	57	43	4	39	18	39	72	52
Карамзин, 1790—1796	56	44	37	16	18	29	64	54
Батюшков, «Видение»	58	42	29	23	17	31	61	71
Батюшков, 1806—1818	56	44	41	25	16	18	67	27
Жуковский, 1814	51	49	26	17	27	30	75	57
Жуковский, 1820	48	52	21	18	33	28	78	51
Вяземский, 1814—1818	80	20	34,5	17	14	34,5	75	23
Вяземский, 1825—1826	61	39	33	18	23	26	75	30
Пушкин, 1815—1817	59	41	45	20	12	23	72	35
Пушкин, 1818—1819	60	40	45	31	16	8	60	20
Пушкин, 1821—1826	33	67	47	25	15	14	83	13
Пушкин, 1827—1830	49	51	44	13	22	21	53	25
Пушкин, «Руслан и Людмила»	52	48	38	33	13	16	47	24
Пушкин, «Кавказ. пленник»	49	51	34	30	18	18	46	23
Пушкин, «Бахч. фонтан»	50	50	34	31	17	17	41	27
Пушкин, «Цыганы»	68	32	53	18	10	19	52	24
Пушкин, «Граф Нулин»	51	49	42	22	18	18	60	43
Пушкин, «Полтава»	51	49	47	19	16	18	58	28
Пушкин, «Медный всадник»	44	56	40	12	32	16	73	46
Кюхельбекер, 1819—1829	51	49	37	14	23	26	64	34
Кюхельбекер, «Зоровавель»	53	47	24	21	27,5	27,5	55	44
Рылеев, «Войнаровский»	47	53	34	26	21	19	43	9
Бестужев, «Андрей»	49	51	46	20	17	17	37	23
Баратынский, 1819—1830	61	39	41	19	19	21	70	14
Баратынский, «Пиры»	38	62	33	40	15	12	63	6
Баратынский, «Эда»	21	79	19	29	38	14	55	29
Баратынский, «Перес. душ»	47	53	40	19	26	15	50	9

	Рифмовка						Открытость	
	двустишии		четверостишии				2-стиший	4-стиший
	АА	вв	АвАв	аВаВ	АввА	аВВа		
Баратынский, «Цыганка»	42	58	28	14	37	21	49	27
Языков, 1824—1826	32	68	38	19	24	19	65	30
Козлов, «Чернец»	45	55	31	17	32	20	38	12
Козлов, «Долгорукая»	47	53	38	19	30	13	37	29
Козлов, «Безумная»	51	49	50	8	24	18	43	32
Подолинский, «Борский»	32	68	36,5	17	36,5	16	58	29
Глинка, «Карелия»	53	47	31	26	21	22	60	49
Веневитинов, 1822—1827	58	42	23	25	27	25	64	31
Полежаев, «Эрпели»	45	54	45	11	28	16	52	35
Полежаев, «Чир-Юрт»	41	59	45	17	20	18	57	16
Полежаев, «Царь охоты»	43	57	92	2	3	3	72	13
Бенедиктов, 1831—1838	57	43	48	18	16	18	38	19
Лермонтов, «Измаил-Бей»	46	54	39	22	24	15	45	28
Лермонтов, «Хаджи-Абрек»	50	50	52	23	12,5	12,5	30	6
Лермонтов, «Валерик»	54	46	34	21	29	16	61	34
Лермонтов, «Демон»	47	53	63	11	14	12	57	18
И. Аксаков, 1845—1852	65	35	57,5	7	15,5	20	65	19
Майков, 1845—1846	43	57	36	17	25	22	71	36
Майков, 1851—1853	50	50	59	5	18	18	41	30
Майков, «Три смерти»	38	62	37	14	30	19	36	33
А. К. Толстой, «Иоанн Дам.»	53	47	29	43	14	14	52	14
Полонский, «Свежее пред.»	43	57	34	15	36	16	64	60
Мей, «Забытые ямбы»	43	57	33	15	37	15	75	52
Огарев, «Господин»	46	54	32	29	25	14	43	39
Огарев, «Зимний путь»	45	55	40	17	23	20	52	36
Огарев, «Матвей Радаев»	49	51	27	14	34	26	46	47
Огарев, «Странник»	50	50	22	33	22	22	47	17
Некрасов, «Несчастные»	54	46	56	16	13	15	54	33
Никитин, «Кулак»	35	65	38	6	46	10	40	39
Минаев, «Нигилист»	46	54	75	8	11	6	54	38
Случевский, «Призрак»	41	59	68	7	32	13	56	40
Случевский, «Три женщины»	47	53	53	11	18	19	45	16
Случевский, «Ересиарх»	45	55	48	8	27	17	39	25
Фофанов, 1888—1899	46	54	41	12	22	25	34	22
Фофанов, «Поэтесса»	45	55	51	14	23	12	48	23
Надсон, 1880—1885	55	45	64	14	10	12	45	9
Минский, 1880—90-е гг.	50	50	30	19	24	27	25	32
Блок, «Возмездие» I	46	54	65	12	12	11	69	46
Блок, «Возмездие», II—III	50	50	20	16	31	33	50	36
Брюсов, «Египетские ночи»	62	38	41	12	15	32	55	24
Белый, «Первое свидание»	51	49	57	34	5	4	41	20

Рассмотрение таблицы позволяет сделать следующие выводы.

а) Рифмовка 2-стиший. Мужских и женских 2-стиший в нашем материале приблизительно поровну. Можно лишь заметить, что в начале развития женские 2-стишия преобладают над мужскими, а с середины пути — мужские над женскими (средняя доля мужских 2-стиший для XVIII в.— 39%, для 1810-х гг.— 42%, для 1820—30-х гг. и далее — 53%). Чем объяснить эту перемену, мы не знаем: может быть, она связана с нарастанием синтаксической замкнутости и концовочной функции мужских 2-стиший (о котором — в следующем параграфе); может быть — с загадочным переходом предпочтения от 6-стиший ААвССв к 6-стишиям ааВссВ (о котором — в следующем пункте). Во всяком случае, три текс-

та с минимальными показателями мужских 2-стиший (Дмитриев, Вяземский 1814—1818 и «Цыганы») содержат 6-стишия ААвССв 32 раза, а ааВссВ 2 раза, тогда как три текста с максимальными показателями мужских 2-стиший («Эда», Языков и Подолинский) — наоборот, 6 и 48 раз.

б) Рифмовка 4-стиший. Здесь, конечно, прежде всего бросается в глаза решительное преобладание 4-стишия АвАв — того самого, которое господствует и в строфических стихах. В целом из 70 текстов в 51-м оно стоит по частоте на первом месте и только в 2 текстах (у Княжнина и Веневитинова) — на последнем. Максимальный показатель для начальной стадии развития стиха — у Дмитриева, для конечной стадии — у Минаева и особенно у Полежаева (в «Царе охоты» из 63 4-стиший 58 зарифмованы АвАв) — т. е. у авторов, которые и в других отношениях обнаруживают свое усиленное стремление к простоте.

На последнем месте по употребительности чаще всего стоит 4-стишие аВаВ — в 27 из 70 текстов; но здесь его преобладание не столь резко (ср. АввА — 22 раза, аВВа — 19 раз). Любопытно, что из 70 текстов нет ни одного, в котором начисто отсутствовал бы какой-либо вид 4-стишия: в каждом налицо все четыре.

Приведем дополнительную таблицу с суммарными данными по периодам, включив в нее также показатели по интегрированным строфоидам:

Таблица 3

	авав	авва	аавв	АвАв: :авав	аВВа: :авва	ААвв: :аавв	ААвССв. :аавссв
1780—90-е гг.	46	38,5	15,5	75,5	68,5	78,5	87,5
1810-е гг.	51	34	15	57	53,5	60	62
1820-е гг.	51,5	37	11,5	63	46	70	52,5
1830-е гг.	52,5	33	14,5	75,5	41	69,5	44,5
1840—60-е гг.	46	37	17	74	33	82	34,5
1870—90-е гг.	48,5	39,5	12	89	32,5	77	42
1910-е гг.	65	28,5	6,5	70,5	52,5	77,5	56,5

В первых трех колонках указан процент 4-стиший перекрестной, охватной и смежной рифмовки от общего числа 4-стиший данного периода; в последних колонках — доля 4-стиший и 6-стиший с мужским окончанием от общего числа 4-стиший и 6-стиший данного вида в данном периоде.

Соотношение перекрестной, охватной и смежной рифмовки оказывается неожиданно устойчивым на всем протяжении XIX в.: 49,5:36,5:14% с незначительными колебаниями. Только в начале XX в. эта устойчивость нарушается — может быть, из-за немногочисленности наших образцов.

Зато соотношение мужских и женских 4-стиший каждого вида дает неожиданную картину: 4-стишия перекрестные и смежные эволюционируют, в общем, одинаково, а 4-стишия охватные — совсем по-другому, 4-стишия перекрестные и смежные дают высокий показатель мужских окончаний в конце XVIII в., резкое понижение в 1810-х гг. и затем вновь постепенное повышение к концу века. Это вполне согласуется с эволюцией нашего стиха и в других аспектах. Мужской стих обычно ощущается как укороченный, обрубленный, сигнализирующий о конце какого-то метрического периода, четче членящий текст: чем больше в

тексте мужских 4-стиший, тем он яснее и проще звучит. Поэтому падение мужских окончаний к началу XIX в. и повышение к концу его — это та же эволюция от простоты к сложности и опять к простоте, какую мы наблюдали и раньше. Средний процент мужских окончаний в перекрестных 4-стишиях — 70,5%, в смежных — 73,5%: по-видимому, смежные 4-стишия больше нуждаются в мужских окончаниях, чтобы подчеркнуть, что они — четверостишия, а не случайные пары рифм.

Четверостишия охватные начинают свою эволюцию так же: высоким показателем мужских окончаний в XVIII в. и резким падением к 1810-м гг.; но далее, вместо того чтобы вновь начать повышение, они продолжают понижаться вплоть до 1880—90-х гг. и лишь в скудном материале XX в. дают резкий скачок вверх. (Ту же линию развития, понятным образом, повторяют и интегрирующие их 6-стишия ААвССв). Впечатление создается такое, будто в начале своей эволюции (XVIII — 1810-е гг.) 4-стишия аВВа подстраивались к 4-стишиям АвАв и ААвв по сходству мужских окончаний и падали вместе с ними; а на дальнейших этапах (1820—1890-е гг.) те же 4-стишия аВВа стали подстраиваться к 4-стишиям аВаВ и ааВВ по сходству мужского начала и падали далее уже вместе с ними. Может быть, это связано с тем, что в XVIII в. 4-стишия аВВа выступали преимущественно в составе 6-стиший ААвССв, в XIX же веке 4-стишия аВВа стали выступать по большей части изолированно (вспомним, что в XVIII в. в состав 6-стиший входило 42% всех охватных 4-стиший, а в 1810—30-х гг. только 27—29%; и добавим к этому, что мужские охватные 4-стишия всегда втягивались в 6-стишия охотнее, чем женские,— в нашей таблице показатель отношения ААвССв: *аавссв* всюду выше, чем показатель аВВа:*авва*). Но, конечно, это сопоставление еще далеко не есть объяснение.

в) Рифмовка многостиший. Она, понятным образом, гораздо более многообразна и трудна для анализа. Мы ограничились рассмотрением наиболее частых строфоидов — 5-стиший и 7-стиший.

По 5-стишиям наш материал был взят из Пушкина, Лермонтова («Измаил-Бей» и «Демон»), Жуковского, Баратынского («Эда», «Цыганка» и лирика), Рылеева, Бестужева, Кюхельбекера («Зоровавель»), Козлова, Языкова и Полежаева: всего 691 пятистишие. В абсолютных цифрах состав их таков:

АвАвА—54	аВаВа—79	всего *авава*—133
АвААв—66	аВааВ—51	всего *аваав*—117
АввАА—25	аВВаа—31	всего *авваа*— 56
ААвАв—50	ааВаВ—66	всего *аавав*—116
ААввА—26	ааВВа—38	всего *аавва*— 64
АвАвв—55	аВаВВ—15	всего *ававе*— 70
АввАв—86	аВВаВ—25	всего *аввав*—111
АвввА—16	аВВВа— 8	всего *аввва*— 24

Таким образом, разнообразные возможности рифмовки используются здесь весьма широко — ни одна не остается неиспользованной. (Между тем в строфических стихах, написанных 5-стишиями, как известно, решительно господствует одна схема рифмовки — *аваав*: в 40 томах малой «Библиотеки поэта», от Ломоносова до Плещеева, из 37 стихотворений, написанных 5-стишиями, 24 имели схему АвААв и одно — аВааВ).

Сравнительная частота отдельных схем рифмовки, по-видимому, зависит от количества и места смежных рифм. В убывающем порядке они дают такой ряд: *авава* (смежных рифм нет); *аваав, аавав* (одна пара смежных рифм на нечетном месте); *аввав, ававв* (одна пара рифм на четном месте); *аавва, авваа* (две пары смежных рифм); *аввва* (тройка смежных рифм). Последняя схема особенно редка, так что появление ее иногда даже мотивируется содержанием («Роман классический, старинный. Отменно длинный, длинный, длинный, Нравоучительный и чинный...»); чаще других она у Лермонтова («Я без ума от тройственных созвучий...») и у Языкова. По-видимому, можно сказать, что в нестрофических 5-стишиях смежные рифмы избегаются вообще, а на четных местах — в особенности. Наиболее отчетливым «четным местом» является конец 5-стишия, поэтому здесь смежные рифмы избегаются больше всего: 5-стишия *авав+а* и *авва+в* встречаются вдвое чаще, чем *авав+в* и *авва+а* — когда рифмический ряд закончен на 4-й строке, то повторение той же рифмы в 5-й строке выглядит ненужным довеском. Эти тенденции, как кажется, сильнее сказываются в лирике, чем в эпосе: у Пушкина в лирике повышается (по сравнению с эпосом) доля схем *аваав* (вдвое), *аавав* и *аввав* и понижается доля схем *авваа* (исчезает начисто), *аавва* и *ававв*. Из-за этого прироста схем *аваав* и ей подобных лирика звучит как бы «строфичнее», чем эпос.

Для сравнения с этой картиной мы взяли 5-стишия следующей эпохи — из поэм Огарева, Никитина, Некрасова. При всей ограниченности материала (88 5-стиший) он дал интересные отклонения. Схемы рифмовки распределялись так: *аавва* — 17 раз, *авава* — 16, *аваав* и *аввав* — по 15, *авваа* — 11, *ававв* — 9, *аавав* — 5. Особенно разителен неожиданный взлет *аавва* с предпоследнего места на первое: совершенно ясно, что избегание скоплений смежных рифм, характерное для пушкинской эпохи, перестало быть характерным для некрасовской,— явное отражение той общей моды на 2-стишия, которую мы отмечали для этих лет.

Тенденция к преобладанию мужских окончаний проявляется в 5-стишиях так же, как и в 4-стишиях: мужские 5-стишия составляют 60% всех 5-стиший.

По 7-стишиям наш материал был взят из Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Баратынского, Бестужева, Кюхельбекера, Языкова: всего 21 семистишие на 2 рифмы (16%) и 109 семистиший на 3 рифмы (84%).

Двухрифменные 7-стишия дают такое разнообразие рифмовок, которое обобщению почти не поддается: 5 раз встречается схема *авва вав*, 3 раза — *авва авв*, по 2 раза — *авав вав, авав ава, аавв аав, аава вва*, по 1 разу — *авав аав, авва ваа, авва вва, аава вав, аваа авв*.

Трехрифменные 7-стишия дают такие рифмовки: *авав ссв* — 32 раза, *авав свс* — 28, *авва сса* — 32, *авва сас* — 17 раз. Таким образом, в начальной, двухрифменной части 7-стишия рифмовка *авав* преобладает над *авва* (55:45), а в заключительной части третья рифма охотнее присоединяется с помощью охвата (*ссв, сса* — 55%), чем с помощью перекреста (*свс, сас* — 45%); при этом охватные концовки заканчиваются мужскими окончаниями в 59% случаев, перекрестные — только в 40% случаев.

г) В заключение напомним, что именно здесь, в области рифмовки строфоидов, находится основной запас выразительных средств нестро-

фического ямба. Дать ряд однородных строфоидов на фоне разнородных — значит как бы выделить этот ряд строфическим курсивом. Так, Пушкин дважды использовал вереницу 2-стиший среди иных строфоидов в двух описаниях боя: в «Руслане и Людмиле» (8 двустиший от «Во граде трубы загремели, Бойцы сомкнулись, полетели...» до «Другой, придавленный щитом, Растоптан бешеным конем») и в «Полтаве» (9 двустиший от «Тяжкой тучей Отряды конницы летучей...» до «Предвидят гибель и победу И в тишине ведут беседу»). Точно так же кульминация «Демона» — клятвы Демона — выделены вереницей 18 однородных 4-стиший АвАв. Но более подробное рассмотрение таких приемов относится уже к области строфической композиции, которую мы здесь не затрагиваем.

Помимо случаев такого строфического курсива в нашем материале имеются и другие случаи контраста единообразия и разнообразия строфоидов. У Полежаева в «Эрпели» соотношение 4-стиший АвАв:вАвА:АввА:вААв в первых трех главах дает 70:10:10:10%, а в остальных 5 главах — 33:11:37:19%; таким образом, начало поэмы идет почти на сплошной веренице АвАв, но потом поэт словно пугается монотонности и переходит на более традиционное для пушкинской эпохи разнообразие 4-стиший. У Блока соотношение тех же типов в главе I «Возмездия» — 65:12:12:11%, в прологе, главах II и III — 20:16:31:33%; перед нами опять, с одной стороны, единообразные 4-стишия, с другой — разнообразие рифмовок, имитирующее стиль пушкинской традиции (и даже гиперболизирующее его, потому что у Пушкина охватная рифмовка никогда не преобладает над перекрестной). Как согласуется это с тематикой поэмы и с последовательностью написания ее кусков,— решать не здесь.

6. Синтаксическая законченность строфоидов. Б. Томашевский в свое время выделил 4 степени «силы паузы» в конце строки: «отсутствие знака препинания», «запятая», «двоеточие или точка с запятой», «точка»[1]. Мы упростили эту систему до двух степеней: «открытые строки» (отсутствие знака или запятая на конце) и «закрытые строки» (точка с запятой или точка на конце; двоеточие в зависимости от его функции относилось то к первому, то ко второму случаю). Процент открытых 2-стиший и 4-стиший по каждому поэту указан в таблице 2; средний процент открытых 2-стиший и 4-стиший по периодам указан в таблице 4.

Таблица 4

	Двустишия			Четверостишия				
	АА	вв	Ср.	АвАв	аВаВ	АввА	аВВа	Ср.
1780—90-е гг.	71	62	68	38	65	47	31	37
1810-е гг.	57	46	52	35	36	40	38	37
1820-е гг.	56	38	47	22	29	37	25	27
1830-е гг.	64	41	51	17	32	37	16	24
1840—60-е гг.	61	39	48	30	42	50	33	38
1870—90-е гг.	59	34	46	14	26	41	26	25
1910—20-е гг.	61	47	54	29	27	42	25	30

Рассмотрение таблиц позволяет сделать следующие выводы.

а) Общие тенденции. Средний показатель открытости строфоидов (особенно наглядно — в 2-стишиях) высок в XVIII и начале XIX в. и

сильно падает после 1820-х гг.: фразы стремятся закончиться вместе со строфоидом, а не перекидываться в следующий, замкнутость и обособленность строфоида возрастает, членение текста на строфоиды становится четче: простота опять превалирует над сложностью. Стройность этой эволюции от разомкнутости к замкнутости, четкости и простоте нарушается только в двух местах. Во-первых, писатели XVIII в. дают слишком неоднородные показатели (очень высокие у Карамзина и Горчакова, очень низкие у Дмитриева и Княжнина; если представить себе Дмитриева и Княжнина исходной стадией процесса, а чуть более младших Карамзина и Горчакова — первым от нее отходом, то соответствие этой эволюции «Дмитриев — Карамзин, Батюшков, Жуковский — Пушкин и послепушкинские поэты» с уже знакомой нам схемой «простота—сложность—простота» будет полным). Во-вторых, 1840—60-е гг. дают неожиданное повышение открытости (38% вместо 24—25% в предшествующем и последующем периоде) — главным образом вследствие традиционализма строфики Полонского в огромном «Свежем предании», а отчасти — и Мея.

Максимальные показатели открытости дают: для 2-стиший — Пушкин 1821—1826 гг., Дмитриев и Жуковский, для 4-стиший — Батюшков, Жуковский и Полонский. Минимальные показатели открытости: для 2-стиший — у Минского, для 4-стиший — в «Пирах» Баратынского и «Хаджи-Абреке» Лермонтова. Примером стиля, основанного на открытых строфоидах, могут служить послания Жуковского — вот конец его стихотворения «К гр. Шуваловой» (вертикальными черточками обозначаем границы строфоидов): «Смотрите! Гений-испытатель На сем пороге роковом Стоит уж в образе ином! Веселый блага прорицатель / Дав руку младости живой, Обнявшись с милою надеждой, Он ужас двери роковой Своей волшебною одеждой / Для взора вашего закрыл! Он факел Жизни воспалил, / Он светит вам к земному счастью! Он вас к Прекрасному влечет Своею дружественной властью! Идите же, куда зовет / Его священное призванье! Живите, веря небесам! Для добрых жизнь очарованье — Кому ж и жить, когда не вам!». Такой стиль был в ходу от Карамзина до Пушкина; а уже при Лермонтове его вытесняет стиль, основанный на закрытых строфоидах: «На беззащитную семью, Как гром, слетела божья кара! Упала на постель свою, Рыдает бедная Тамара; / Слеза катится за слезой, Грудь высоко и трудно дышит; И вот она как будто слышит Волшебный голос над собой: / «Не плачь, дитя! не плачь напрасно! Твоя слеза на труп безгласный Живой росой не упадет: Она лишь взор туманит ясный, Ланиты девственные жжет! / Он далеко, он не узнает, Не оценит тоски твоей; Небесный свет теперь ласкает Бесплотный взор его очей; / Он слышит райские напевы... Что жизни мелочные сны И стон и слезы бедной девы Для гостя райской стороны? / Нет, жребий смертного творенья, Поверь мне, ангел мой земной. Не стоит одного мгновенья Твоей печали дорогой!».

б) Отдельные формы. Рассматривая показатели по отдельным видам строфоидов, мы обнаруживаем отчетливую закономерность: строфоиды с мужскими окончаниями чаще бывают закрытыми, строфоиды с женскими окончаниями — открытыми,— метрический сигнал и синтаксический сигнал конца строфоида стремятся совпадать. В 2-стишиях это

особенно заметно: разрыв между показателями открытости женских АА и мужских вв достигает порой 23—25%, из 70 текстов только 5 нарушают тенденцию к открытости женских строфоидов. В 4-стишиях, как правило, максимум открытости дает рифмовка АввА, за нею аВаВ, а наименьшие показатели дают мужские строфоиды АвАв и аВВа; из 70 текстов только в 15 максимум открытости приходится на мужское окончание и только в 9 — минимум открытости на женское.

Б. Томашевский[2] произвел подсчет силы пауз после каждой строки для перекрестной, охватной и смежной рифмовки в «Кавказском пленнике», «Цыганах», «Полтаве» и «Медном всаднике»; по его данным, схемы 4-стиший располагаются от наиболее открытых к наименее открытым в такой последовательности: ааВВ, аВаВ, АввА, АвАв, ААвв, аВВа. Это в общем совпадает с нашими наблюдениями. Кроме того, данные Томашевского показывают, что после концевой паузы 4-стишия самой сильной в нем является серединная (после 2-го стиха), причем в 4-стишиях *авав* и *аавв* с их явной двухчленностью серединная пауза звучит сильнее, а в одночленных 4-стишиях *авва* — слабее. Закономерности такого рода обещают быть интересным предметом для будущих исследователей.

7. Сопоставительный материал. В качестве такового были рассмотрены образцы пяти других ямбических размеров нестрофического строения:

4-ст. ямб со сплошными мужскими окончаниями: Лермонтов, «Последний сын вольности» (1831); А. Григорьев, «Олимпий Радин» (1846) и «Предсмертная исповедь» (1846, гл. 1—7 и 10—17); Некрасов, «На Волге» (1860);

3-ст. ямб: Батюшков, «Мои пенаты», «К Жуковскому», «Ответ Тургеневу» (1811—1812); Жуковский, «К Батюшкову» (1812); Вяземский, «К подруге», «К Батюшкову» (1815—1816); Пушкин, «К сестре», «Городок» (1814—1815);

5-ст. ямб: Жуковский, «Вождю победителей», «Послание к Плещееву», «Государыне императрице Марии Феодоровне», «Тургеневу в ответ» (1812—1813); Вяземский, «К Жуковскому», «В альбом Т. Н. Остолоповой», «К Тиртею славян», «Прощание с халатом», «Послание к Тургеневу с пирогом» (1812—1820); Пушкин, стихи 1816 г. («Послание к кн. А. М. Горчакову», «Сон», «Осеннее утро», «Разлука», «Опять я ваш...», «Любовь одна...») и поэма «Гавриилиада» (1822); Лермонтов, «Измаил-Бей» (1832);

6-ст. ямб: Вяземский, «К перу моему», «Петербург», «К гр. В. А. Соллогубу», «На память» (1816—1837); Пушкин, «Анджело» (1833); Майков, «Мраморный фавн», «Весенний бред», «Импровизация», «Аспазия», «И город вот опять...», «Мечтания», «Нива», «Рыбная ловля» (1840—60-е гг.);

вольный ямб: Крылов, 1 книга басен (1806—1815 и 1823); Грибоедов, «Горе от ума», действие I (1824); Жуковский, «Послание к Плещееву», «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», «К Вяземскому», «Ареопагу» (1812—1815); Пушкин, «Деревня», «Домовому», «Погасло дневное светило», «Дочери Карагеоргия», «Война», «Кинжал», посвящение к «Кавказскому пленнику» (1819—1821); Баратынский, «Финляндия»,

«Коншину», «Признание», «Буря», «Л. С. Пушкину», «А. А. Фуксовой», «Есть милая страна...», «Запустение», «Толпе тревожный день...» (1820—1839).

Таблица 5

	Доля строфоидов			Рифмовка						Открытость	
	2-ст.	4-ст.	Мн-ст.	2-стишия		4-стишия				2-ст.	4-ст.
				AA	aa	AвAв	aBaB	AввA	aBBa		
4-ст. ямб. (м. ок.)											
Лермонтов	45,2	34,8	20,0	100		55		45		51	31
Григорьев «О. Р.»	26,2	26,0	47,8	100		59		41		82	67
Григорьев «П. И.»	30,5	37,1	32,4	100		58		42		80	47
Некрасов	46,0	41,3	12,7	100		50		50		48	40
3-ст. ямб:											
Батюшков	11,6	80,2	8,2	59	41	72	11	5	12	81	32
Жуковский	25,5	51,0	23,5	63	37	31	26	15	28	84	65
Вяземский	15,1	22,1	62,8	73	27	26	5	21	47	81	37
Пушкин	18,8	60,6	20,6	63	37	59	8	8	25	73	37
5-ст. ямб:											
Жуковский	25,1	47,9	27,0	52	48	25	31	20	24	49	38
Вяземский	23,2	34,8	42,0	50	50	33	22	33	12	56	22
Пушкин, 1816	22,9	44,9	32,2	48	52	54	10	16	20	47	20
Пушкин, «Гавр.»	24,9	47,8	28,3	61	39	39	12	14	35	53	29
Лермонтов	61,0	19,7	19,3	47	53	31	41	22	6	40	16
6-ст. ямб:											
Вяземский	44,6	36,6	18,8	54	46	9	26	24	41	55	12
Пушкин	62,6	33,2	4,2	51	49	44	19	16	21	55	58
Майков	41,0	44,1	14,9	52	48	30	16	21	33	48	30
Вольный ямб:											
Крылов	28,9	35,2	35,8	43	57	16	12	43	29	29	19
Грибоедов	53,7	46,2	2,1	47	53	25	38	27	9	34	20
Жуковский	30,3	43,7	26,0	55	45	8	27	30	35	56	52
Пушкин	9,7	67,5	22,8	67	33	29	21	19	31	58	19
Баратынский	1,9	90,9	7,2	—	100	11	34	32	33	100	—

Рассмотрение таблицы позволяет сделать следующие наблюдения:

а) Объем строфоидов. Господствующим строфоидом почти всюду является 4-стишие. Максимальные показатели оно дает в вольном ямбе элегий Баратынского (на 47 четверостиший у него приходится только 2 двустишия и 3 пятистишия) и в 3-стопном ямбе Батюшкова.

Когда на ведущее место выходят 2-стишия, это везде объясняется влиянием литературной традиции. Так, в 6-ст. ямбе Пушкина и Вяземского господство 2-стиший — это наследие александрийского стиха; так, в 5-ст. ямбе «Измаил-Бея» и в мужском 4-ст. ямбе «Последнего сына вольности» господство 2-стиший — это результат влияния Байрона («Корсар», «Гяур»); Некрасов в «На Волге» и в «Суде» следует за Лермонтовым; и только А. Григорьев делает едва ли не сознательную попытку уйти от монотонии бесконечных 2-стиший в многостишия (вплоть до 12-стиший!).

Вяземский и в 3-стопнике и в 5-стопнике сохраняет ту же любовь к нанизыванию сверхдлинных строфоидов, какую мы отмечали в 4-стоп-

нике: «Послание к Тургеневу с пирогом» открывается у него 12-стишием АвАвССвДввДв, в «Послании к Батюшкову» есть 14-стишие аВВВаСаСаДаДДа, а в послании «К подруге» — 18-стишие аВаВВаВсВсВсДДсЕЕс. Крылов, наоборот, избегает длинных рифмических рядов (только раз у него появляется 9-стишие), зато в большом количестве пользуется разнообразными 5-стишиями и, что совсем необычно, 3-стишиями: в 1 книге мы находим 14 трехстиший («Спой, светик, не стыдись!..» и пр.) и даже одно 4-стишие со сплошной рифмовкой (мораль к «Лягушке и Волу»). Насколько это связано с предшествующей басенной традицией, пока неясно: просмотренная для сравнения 1 книга басен Дмитриева дает нимало не похожее соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший: 41:51,5:7,5%.

По Грибоедову наши цифры указывают на преобладание 2-стиший над 4-стишиями; однако, по-видимому, это частная особенность разобранного нами I действия с его длинным куском парной рифмовки «А все Кузнецкий мост...» и многими другими. Б. Томашевский, сделавший подсчет по всей комедии[3], приводит соотношение 2-стиший, 4-стиший и многостиший в ней — 41:51:8% (это — лишнее напоминание об осторожности, с которой следует относиться к нашим предварительным цифрам); просмотренная для сравнения комедия Шаховского «Не любо — не слушай» дала еще большее преобладание 4-стиший (26:72:2%).

б) Расположение рифм. Здесь интересных наблюдений можно сделать немного. Как и в 4-стопниках того же времени, 2-стишия обнаруживают преобладание женских рифм над мужскими, 4-стишия — преобладание перекрестной рифмовки над охватной и мужских окончаний над женскими (наибольшее единообразие рифмовки АвАв — в посланиях Батюшкова, наименьшее — в 6-ст. ямбе Вяземского и вольном ямбе Жуковского). Необычны предпочтения Крылова, у которого на первом месте — рифмовка АввА (43%!), а на втором — аВВа: быть может, эта склонность к прихотливой охватной рифмовке с малозаметным женским окончанием служила его цели слить строфоиды в плавное и гибкое басенное повествование.

в) Синтаксическая замкнутость. 3-стопный ямб дает показатели открытости значительно выше средних показателей 4-стопника того же периода (в короткий стих труднее уложиться фразе), 5- и 6-стопный — близкие к 4-стопнику, вольный ямб — ниже 4-стопника (более вольная метрика строфоидов как бы компенсируется более строгой их замкнутостью). 4-стопник со сплошными мужскими окончаниями обнаруживает открытость, большую, чем 4-стопник с переменными окончаниями того же периода: поэты стремятся подчеркнуть непрерывность потока однородных стихов. Однако все эти отклонения не выходят за пределы диапазона колебаний, знакомого по классическому 4-стопнику.

Любопытно, до какой степени эволюция 3-ст. ямба тождественна соответственной стадии эволюции 4-ст. ямба. Исходная стадия — Батюшков: господство 4-стиший, господство рифмовки АвАв, господство замкнутых строфоидов, простота и четкость. Молодой Пушкин еще держится батюшковского образца, но уже сокращает долю 4-стиший и долю рифмовки АвАв. А Жуковский и Вяземский смело расшатывают эту манеру: Жуковский — резко усиливая открытость строфоидов, Вя-

земский — нанизывая сверхдлинные многостишия, а среди 4-стиший выдвигая на первое место не рифмовку АвАв, а иные. То же самое происходило и с 4-ст. ямбом на «перегоне» от Дмитриева до молодого Пушкина; только там этот процесс занял лет тридцать, а здесь сжался до пяти («Мои пенаты» — 1811, послания Вяземского — 1815—16). Затем 4-ст. ямб начинает свой медленный обратный путь от раскованности к строгости, а 3-ст. ямб вдруг угасает так же быстро, как быстро он расцвел.

г) Длина строк в вольном ямбе. В вольном ямбе к рассмотренным нами характеристикам строфоида — объему, рифмовке и замкнутости — прибавляется еще одна, наиболее бросающаяся в глаза,— расположение длинных и коротких строк. Сочетания 6-5-4-3-стопных строк в строфоиде (2- и 1-стопные строки здесь редкость) крайне разнообразны и на нашем малом материале сколько-нибудь исчерпывающе показаны быть не могут. Поэтому ограничимся только показателями самой общей тенденции — средней длины стиха (в стопах) на каждом месте 4-стиший и 2-стиший различной рифмовки. Результаты (сводные по 5 авторам):

Таблица 6

позиция	I	II	III	IV
АА	5,34	4,98		
аа	4,86	4,85		
АвАв	5,32	5,32	4,72	4,83
аВаВ	5,15	5,16	5,15	4,89
АввА	5,00	4,89	4,93	4,97
аВВа	5,20	5,10	4,93	4,96

Длина строк убывает от начала к концу строфоида, заметнее всего — в 4-стишиях АвАв («закон облегчения стиха к концу строфы»). Интересно, что при этом в трех случаях из четырех самой короткой строкой 4-стишия оказывается, однако же, не последняя, а предпоследняя. Интересно также различное построение 2-стиший: в мужском оба стиха одинаковы, в женском второй стремится быть короче первого (быть может, для того, чтобы подчеркнуть законченность двустишия: в мужском эту функцию выполняет само мужское окончание). Более подробное исследование русского вольного ямба (начатое в свое время Л. И. Тимофеевым и М. П. Штокмаром[4])— еще впереди.

7. **Краткие выводы.** Всякий исследователь истории литературы интуитивно чувствует, что она представляет собой чередование периодов экстенсивного и разностороннего экспериментаторства с периодами сосредоточенной разработки ограниченного числа формальных средств, отобранных из опыта предшествующего периода. В русской поэзии эпохами экстенсивных экспериментов были барокко (от Симеона Полоцкого до Ломоносова включительно), романтизм, модернизм; эпохами интенсивной разработки их результатов — классицизм, реализм, современность. Это интуитивное ощущение чередования эпох, культивирующих богатство и сложность репертуара форм, с эпохами, культивирующими ограниченность и простоту репертуара форм, может и должно быть подтверждено объективными данными. Такая работа потребует огромного охва-

та материала и подробнейшего учета элементов формы. В настоящей статье выделен лишь малый кусочек этой большой темы: судьба одного размера на протяжении двух эпох, когда он разрабатывался. Нестрофический 4-ст. ямб явился в русской поэзии на исходе классицизма, расцвел в эпоху романтизма и, постепенно угасая, прожил всю эпоху реализма. Этой смене эпох «классицизм—романтизм—реализм» соответствует в нашем материале смена манер «простота—сложность—простота».

Для начала развития нашего размера характерен стих Дмитриева. Его нестрофический ямб только что отделился от строфического: он словно сложен из обломков одических строф. Среди строфоидов господствуют 4-стишия, среди 4-стиший — рифмовка АвАв; 2-стишия преобладают над многостишиями; большая часть 2-стиший и охватных 4-стиший интегрированы в 4-стишия ААвв и 6-стишия ААвССв (завещанные одической строфою); большинство строфоидов синтаксически замкнуто. Все это — признаки стремления к простоте и четкости.

Для романтического этапа развития нашего размера характерен стих Жуковского, Вяземского и молодого Пушкина. Жуковский покончивает с синтаксической замкнутостью строфоидов, решительно переходя от закрытых конструкций к открытым, от четкости к плавной связности. Вяземский покончивает с господством однообразных 4-стиший: нанизывая строки в длиннейшие рифмические ряды, он стремится уже не к простоте, а к сложности. Именно за Вяземским следует в этом отношении молодой Пушкин. В результате доля 4-стиший в эту эпоху падает, доля рифмовки АвАв — тоже, доля интегрированных строфоидов — тоже, а многостишия начинают резко преобладать над 2-стишиями. Эти эксперименты охватывают не только 4-стопный, но и 3-ст., и 5-ст., и вольный ямб. Предшественниками этих поэтов были Карамзин, Горчаков, Княжнин; последователями — все поэты 1820-х гг. от Козлова до Языкова. Но уже в их творчестве намечается поворот к следующему этапу, к новому господству простоты.

Новая эпоха умеряет крайности экспериментов Жуковского и Вяземского. Сокращается открытость, строфоиды становятся более замкнутыми; сокращается доля многостиший и упрощается их внутреннее строение — 5-стишия оттесняют более длинные строфоиды. Вновь повышается доля господствующих 4-стиший и в них — доля рифмовки АвАв. Это происходит уже в 1830-е гг., у Полежаева (доля 4-стиший в «Чир-Юрте», рифмовка АвАв в «Царе охоты») и Лермонтова (доля 2-стиший в «Хаджи-Абреке»). После этого общий характер строфики нашего стиха остается в основном неизменным до самого конца века. Только в 1840—60-х гг. ее показатели обнаруживают колебания: во-первых, в творчестве Огарева и Никитина стремление к простоте вызывает небывалое усиление 2-стиший (это как бы крайняя точка реакции на романтическую сложность); во-вторых, в творчестве Майкова, Мея, Полонского противоположное стремление, к сохранению «заветов» Жуковского и Пушкина, вызывает заметное усиление открытости строфоидов. Но в 1870—90-е гг. все возвращается на свои места.

На этом история нестрофического ямба XIX в. кончается. Попытки его возрождения в XX в. или имели вид неприкрытых стилизаций («Египетские ночи» Брюсова), или все больше сводились к нанизыва-

нию однообразных 4-стиший (от «Возмездия» Блока до Антокольского и Саянова). Отделившись когда-то от строфического ямба, теперь нестрофический ямб вновь перерождается в полускрытый строфический ямб. Круг его развития завершен.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Томашевский Б.* Стих и язык. Филологические очерки. М., 1958, с. 301—303.

[2] Там же, с. 302.

[3] Там же, с. 179—183.

[4] *Тимофеев Л. И.* Вольный стих XVIII века.— В сб.: Ars poetica, II., М., изд. ГАХН, 1928, с. 73—115; *Штокмар М. П.* Вольный стих XIX века.— Там же, с. 117—167.

РИФМА БРОДСКОГО

1. Материалом для предлагаемого обследования взят сборник: *Иосиф Бродский.* Часть речи. Избранные стихи 1962—1989. М.: Худож. литература, 1990 («Состав сборника утвержден автором», с. 528). В сборнике четыре раздела, почти равномерно покрывающие три периода работы Бродского: 1962—1972 (разд. 1), 1972—1979 (разд. 2), 1980—1989 (разд. 3—4).

За вычетом немногочисленных диссонансных рифм (о которых далее, § 7), в изборнике «Часть речи» насчитывается 4507 рифм — мужских, женских и дактилических. (И кроме того 3 неравносложных, где рифмуется дактилическое окончание с гипердактилическим, типа *улицу—луковицу*, и 1 неравносложная, где рифмуется мужское окончание с женским, *alles—вальс*. Их мы тоже исключаем из подсчетов.)

По трем периодам творчества они располагаются следующим образом:

	1962—1972	1972—1979	1980—1989	Всего
мужские	814 (47%)	564 (43%)	576 (39%)	1954 (43%)
женские	897 (52%)	717 (54%)	871 (60%)	2485 (55%)
дактилич.	8 (1%)	41 (3%)	19 (1%)	68 (2%)
ВСЕГО:	1719 (38%)	1322 (29%)	1466 (33%)	4507 (100%)

Сразу заметна тенденция к постепенному снижению доли мужских рифм и к нарастанию доли женских. Сразу видно также, как ничтожно мало у Бродского дактилических рифм: две трети их приходятся на одно только стихотворение «1972 год». Разумеется, цифры эти ненадежны: «Часть речи» — лишь избранные стихотворения Бродского, и отбор (особенно среди ранних стихов) был очень строгим. Но так как отбор этот делался вряд ли по стиховым признакам, то есть надежда, что общие тенденции им не затронуты.

2. Главная проблема русской рифмы XX в.— соотношение рифмы точной и неточной. XIX век выработал очень строгую систему созвучий, считавшихся точными рифмами, всякое отклонение от нее тотчас ощущалось как не-рифма. В XX в., начиная с модернистов, эта граница между рифмой и не-рифмой размылась. Возник целый ряд переходных форм, ощущавшихся как рифма, но рифма неточная. Количественные и качественные характеристики этих неточных рифм менялись от поэта к поэту. Вот эти характеристики мы и попытаемся установить для поэзии Бродского. Они покажут место автора среди других рифмователей XX в.

Общие понятия и общие направления эволюции русской рифмы установил в свое время В. М. Жирмунский (1923). Количественные показатели — сколько неточных рифм допускал в своих стихах каждый писатель — были подсчитаны нами (Гаспаров, 1984) для 300 поэтов, начиная с Кантемира и кончая сверстниками Бродского. К сожалению, материал здесь был ограничен авторами, официально признанными по тому времени, и поэтому мы пока не можем сравнивать рифму Бродского, например, с рифмой Рейна или Бобышева, что было бы, конечно, крайне интересно. Наконец, качественные показатели — какое именно строение неточных созвучий предпочитают использовать те или иные поэты — начали подсчитываться лишь в самые последние годы и лишь для немногих крупнейших авторов (частичная публикация — Гаспаров, 1991). Мы попробуем сопоставить практику Бродского с практикой трех поэтов предыдущей экспериментаторской эпохи — Маяковского, Пастернака и Цветаевой. Небогатые данные по другим поэтам будут привлекаться лишь от случая к случаю. Из Маяковского обследованы мужские и женские неточные рифмы в стихах 1927—1928 гг. (всего 661 созвучие); из Пастернака — в «Сестре моей — жизни», «Темах и вариациях» и «Лейтенанте Шмидте» (всего 399 созвучий); из Цветаевой — в «Ремесле», первой тетради «После России» и «Крысолове» (477 созвучий).

Основные понятия, восходящие к В. М. Жирмунскому, таковы. Точной называется такая рифма, в которой и гласные и согласные звуки, начиная с последнего ударного гласного и далее вправо, полностью совпадают: *страницей—вереницей*, *Монголии—магнолии*. (Условно-точной считается по традиции рифма, в конце одного из членов которой стоит йот, а в конце другого — нуль звука: *столице—круглолицыЙ*; мы их не выделяем из точных, у Бродского они крайне редки.) Приблизительной называется такая рифма, в которой безударные гласные в заударной ее части не совпадают: *растворОм—форУм*, *прихожУю—кожЕю*. Неточной называется такая рифма, в которой согласные звуки в заударной части не совпадают: *пожаР—бежаЛ*, *плевеЛ—севеР*, *праДеДа—праВиЛо*. Именно они будут предметом нашего рассмотрения.

Рифмическое созвучие состоит из чередования вокальных и консонантных позиций. Вокальная позиция бывает занята одним гласным звуком. Консонантная позиция бывает занята одним согласным звуком *(раствоРоМ—фоРуМ)* или пучком согласных звуков *(поРТик—поРТит);* в редких случаях — нулем звука *(Клио—скрыЛа)*. Число консонантных позиций (на которых только и возможно совпадение или несовпадение согласных звуков) в рифме ограничено. В мужской закрытой рифме (кончающейся на согласный) это только одна позиция — финальная (точная рифма: *граниТ—зениТ*, неточная: *востоРГ—востоК)*. В мужской открытой рифме (кончающейся на гласный) это, по традиции, тоже одна позиция — предударная (точная рифма: *люБя—сеБя*, неточная: *скриПя—сеБя)*. В женской рифме это две позиции: интервокальная (точная рифма: *забаВы—агаВы*, неточная: *печаЛи—ключаМи)* и финальная (точная: *лопаСТЬ—пропаСТЬ*, неточная: *смелоСТЬ—мелоЧЬ)*. В дактилической рифме это три позиции: первая интервокальная *(беззуБие—безуМия)*, вторая интервокальная *(ужаСа—лужиЦа)* и финальная *(раскаялоСЬ—кариеС)*. На всех этих позициях точность созвучий в XX в. подвергается расшатыванию, но на каких больше, на каких меньше — это зависит от индивидуальных предпочтений поэта.

Сразу оговорим особую роль финальной позиции. Только на ней консонантное заполнение легко может отсутствовать: не только *граниТ—зениТ*, но и *любя—себя*, не только *хватиТ—катеТ*, но и *забавы—агавы*. Когда рифмуется слово с финальным согласным и без финального согласного, то получается так называемая усеченная рифма: ***назаД—глаза, ветеР—на свете***. Именно с усечений началось внедрение неточных рифм в русскую поэзию XX в. В 1930—1950-х гг. они были преобладающим типом русской неточной рифмы. Начиная с 1960-х гг. они ощущаются как устаревающая мода (Самойлов, 1982), начинают избегаться и у некоторых поэтов (напр., Винокурова) сходят почти до нуля. Бродский формировался именно в эти годы. Он отвергает усечения звуков полностью — признает только замены звуков. Во всей «Части речи» 1990 г. ни одной усеченной рифмы нет. Соответственно и для сравнения с Бродским такие рифмы не привлекаются ни из Маяковского (у которого их очень много), ни из Пастернака, ни из Цветаевой.

3 (а). Общее число неточных мужских открытых рифм в «Части речи» 1990 г.— 86; мужских закрытых — 62; женских — 675; дактилических — 38. В процентах от числа всех рифм каждого типа и в сравнении со средними показателями советской поэзии 1960—1975 гг. (по Гаспаров, 1984) и 1986 г. (по альманаху «День поэзии 1986») это выглядит так:

1960—1975:	муж. откр. 12%;	муж. закр. 10%;	жен. 36,5%
БРОДСКИЙ:	муж. откр. 9,5%;	муж. закр. 6%;	жен. 27%
1986:	муж. откр. 9,5%;	муж. закр. 6%;	жен. 38,5%

Мы видим: общая доля мужских неточных рифм в поэзии последних десятилетий сокращается. Бродский здесь идет впереди времени: средний его показатель за 1962—1989 гг. совпадает с общим средним показателем за 1986 г., а не с более ранним. Что касается женских рифм, то Бродский оказывается здесь более сдержан в своей неточности, чем большинство поэтов этих десятилетий. Со своими 27% он стоит приблизительно на том же уровне, что Рубцов 1962—1969 гг. (28%), Кушнер 1969—1973 гг. (26%), Шкляревский 1960—1970 гг. (25%), Луконин 1962—1968 гг. (28,5%); близкие показатели были в 1950-х гг. у Твардовского и Симонова. По сравнению с ним значительно меньше неточных женских рифм оказывается, например, у Чухонцева (16%), Мориц (14%), Матвеевой (14%); значительно больше — например, у Сосноры (85%), Вознесенского (74%), Рождественского (82%). Трудно не признаться, что по интуитивному впечатлению рифмы Бродского мало похожи на рифмы Рубцова, Луконина или даже Кушнера. Видимо, это значит, что так называемое интуитивное впечатление создается не столько количеством неточных рифм у поэта, сколько их внутренним строением, к рассмотрению которого мы сейчас перейдем.

По дактилическим рифмам сравнительного материала за последние десятилетия у нас нет. Из трех старших поэтов здесь ближе всего к 56% Бродского Маяковский (42%), дальше — Пастернак (78—88%) и Цветаева (71—92%). Заметим это сближение с Маяковским: оно в нашем материале не последнее.

4.1 (б). Соотношение неточностей в мужских закрытых и мужских открытых рифмах у Бродского, как сказано, 62:86, т. е. 42:58%. Он предпочитает неточности типа *вчеРа—чеЛа* неточностям типа *пожаР—бежаЛ*. Это едва ли не единственный случай во всей русской поэзии XX в., экспериментировавшей с неточными рифмами: все остальные

поэты предпочитали упражняться в неточных закрытых. Хочется предположить здесь влияние английской и немецкой поэзии, где me-sea или du-zu — самые обычные рифмы. Из трех старших поэтов больше всего пропорция открытых неточных у Маяковского (56:44), чуть меньше — у Цветаевой (59:41), и дальше всего от Бродского стоит Пастернак (87:13).

4.2 (в). Обращаясь к непривычной неточно-открытой рифме, поэты стараются хотя бы смягчить ее резкость: заботятся о том, чтобы предударные согласные были не вполне, но хоть сколько-то похожи. Для этого используются пары согласных, различающихся только мягкостью/твердостью (М): *сеБ'я—судьБа, зиМы—возьМ'и;* только звонкостью-глухостью (З): *скоТы—саДы, вниЗу—роСу;* только вставкой внутреннего йота (Й): *нороВя—мураВЬя, плеЧа—ниЧЬя;* по-видимому, сонорные (С) ощущаются более близкими друг к другу, чем шумные: *чеЛа—вчеРа, рубЛя—дНя, клешНя—плашМя;* наконец, даже если непосредственно предударными оказываются несхожие звуки Б/Л, Б/Р, Т/Н, то один из них может входить в рифмующий пучок согласных на непредударном месте (П): *сеБя—с руБЛя, сереБРя—сеБя, пяТНо—паЛЬТо.* У Бродского, Маяковского и Цветаевой такие пары предударных согласных встречаются с нижеследующей частотой (у Пастернака мужских открытых рифм слишком мало для статистического учета):

БРОДСКИЙ: из 86 рифм —	(м) 8	(з) 31	(й) 8	(с) 12	(п) 3
Маяковский: из 109 рифм —	(м) 29	(з) 43	(й) 26		
Цветаева: из 59 рифм —	(м) 10	(з) 0	(й) 1	(с) 10	(п) 20

Бродский решительно предпочитает на предударном месте такие согласные, которые различаются лишь звонкостью/глухостью: главным образом Д/Т (*скоТы—саДы, во рТу—орДу, воДе—темноТе, чиСТа—гнеЗДа* и т. п.), реже другие *(скреПя—сеБя, круГи—вопреКи).* Во вторую очередь он отдает предпочтение сонорным, главным образом Л/Р *(вчеРа—чеЛа, моРя—земЛя, клешНя—плашМя).* Из старших поэтов ближе всего к нему Маяковский: у Бродского процент звонких/глухих опорных — 36%, у Маяковского — 39% *(анекДот—никТо, колеСя—нельЗя,* то же *орДу—во рТу).* Однако сонорными на этих позициях Маяковский не пользуется совершенно. Пользуется сонорными Цветаева (примерно с такой же частотой, как Бродский: *лаРя—земЛя, сомНу—своеМу*), зато звонкие/глухие у нее отсутствуют начисто, а вместо этого много рифм с опорным в пучке согласных *(тоСКа—верСТа, ЖДи—ЖГи)* и много рифм, совсем не подкрепленных опорным созвучием *(браТВа—поШЛа, ряДы—ЛБы).* О смелости Цветаевой в мужских открытых разнозвучиях нам приходилось писать в другом месте (Гаспаров, 1992). Бродский, как известно, очень высоко ценит поэзию Цветаевой, однако в данном случае он все-таки ближе к Маяковскому.

4.3 (г). В мужской закрытой рифме разнозвучие может образовываться 1) одиночными согласными, 1:1 *(слеП—слеД, пожаР—бежаЛ);* 2) одиночным согласным и пучком из двух согласных, 1:2 *(воН—воЛН, востоРГ—востоК);* 3) пучками из двух и более согласных, 2:2 *(кораБЛЬ—жураВЛЬ),* 2:3 *(шеСТЬ—шеРСТЬ).* У Бродского и трех старших поэтов эти разнозвучия встречаются с такой частотой:

	1:1	1:2	проч.
БРОДСКИЙ (62 рифмы):	36 (60%)	13 (20%)	13 (20%)
Маяковский(137 рифм):	45 (30%)	82 (60%)	10 (10%)
Пастернак (105 рифм):	61 (60%)	38 (40%)	6 (10%)
Цветаева (86 рифм):	49 (60%)	19 (20%)	18 (20%)

В прозаической речи среди слов с мужским закрытым окончанием (подсчеты — по «Мертвым душам» и «Хаджи Мурату») 96—97% имеют на конце один согласный, только 3—4% — два согласных и лишь единицами попадаются слова на три и более согласных (например, «братств»). (Стих вообще насыщен согласными больше, чем проза, а опорная часть стиха, рифма — особенно; если, несмотря на это, стих кажется более плавным и легким для произношения, чем проза, то это потому, что места согласных в стихе предсказуемы и не являются психологической неожиданностью.) Поэтому не приходится удивляться, что разнозвучия типа 1:1 преобладают у большинства поэтов. Мы видим, что в данном случае по предпочтениям с Бродским ближе всего совпадает Цветаева, чуть меньше — Пастернак. Маяковский же резко выделяется из общего строя: у него рифмы более отяжелены согласными, и тип 1:2 преобладает над типом 1:1 (характерные для него рифмы — *роС—вопроС, маСС—романС, назаД—азаРТ, наШ—маРШ)*. У Бродского же и Цветаевой на три рифмы типа *взоР—воЛ* приходится одна рифма типа *воН—воЛН* и одна типа *шеСТЬ—шеРСТЬ*.

4.4 (д). Самый частый тип разнозвучия в мужских закрытых рифмах, 1:1, заполняется у поэтов разными звуками с разным предпочтением. У Бродского половина его рифм типа 1:1 — это разнозвучие сонорного с сонорным, особенно Л с Р (18 случаев из 36): *пожаР—бежаЛ, пожаР—прихожаН, ветераН—вечераМ* и т. п. Это его индивидуальная особенность. Такое же предпочтение можно заметить у Пастернака, но в гораздо меньшей степени (не 50%, а 30%) и без сосредоточенности на Л/Р: *угощеН—хвощеМ, паяЛ—паяМ* и т. п. Маяковский предпочитает рифмовать однородные мягкий с твердым (19 случаев из 45): *глаЗ—гряЗЬ, пыЛ—пыЛЬ* и т. п.; Цветаева, со своей обычной резкостью,— разнородные взрывные (19 случаев из 49): *веК—свеТ, зуБ—зуД, широК—сугроБ* и т. п.

5.1 (е). Переходя от мужских рифм к женским, прежде всего замечаем некоторые различия в распределении разнозвучий между финальной позицией *(плевеЛ—севеР)* и интервокальной позицией *(поЛу—поРу)*. В прозаической речи среди слов с женским окончанием интервокальная позиция заполнена согласными почти всегда, а финальная — лишь приблизительно в трети случаев (подсчеты по «Хаджи Мурату»). Поэтому неудивительно, что на финальную позицию приходится меньше разнозвучий: у Бродского 14%, у Маяковского 16%, у Пастернака 22%, у Цветаевой 32%. Как видим, опять из трех старших поэтов ближайшим к Бродскому оказывается Маяковский.

5.2 (ж). Эти разнозвучия на финальной позиции женской рифмы тоже смягчаются поэтами — на этот раз каждым на свой лад, без каких-либо сходств. У Бродского почти половина его 119 разнозвучий — это рифмы на Л/Р (18 раз), М/Н (12 раз) и особенно К/Х (26 раз): *плевеЛ—севеР, убыЛЬ—угоРЬ, вот чеМ—вотчиН, грешниК—внешниХ, камеяХ—скамееК* и т. п. Рифмы К/Х легко образуются морфологически (на -К кончаются употребительные суффиксы, на -Х — флексии), рифмы на сонорные, видимо, подбираются поэтом целенаправленно. При этом предпочтение, отдаваемое Л/Р перед М/Н (не совсем ожиданное),— общее у него с Маяковским и другими поэтами. Сам Маяковский на финальных позициях предпочитает пользоваться рифмами на мягкий/твердый и на йот: *трутеНЬ—трудеН, площаДЬ—расположуТ, кучеЙ—скрученН, пылеватоЙ—элеватоР*. У Пастернака предпочтение рифмам на

йот еще сильнее: *тараториЛ—мораториЙ, оратоР—утратоЙ;* может быть, в таких рифмах йот воспринимается как условно несуществующий (ср. традиционное *милыЙ—могилы* и пр.), и рифма по ощущению приближается к усеченной (*оратоР—утратоЙ* как *оратоР—утрата*). У Цветаевой тоже больше всего финальных разнозвучий на йот, а кроме них — на сонорные, но, в отличие от Бродского, не на Л/Р, а на М/Н: *знатеН—зятеМ, бубеН—зарубиМ.*

5.3 (з). Интервокальная позиция в женских рифмах может быть заполнена одиночными звуками, 1:1, или пучками звуков, 1:2, 2:2, 2:3 и т. д.: *троПы—сугроБы, знаКу—наизнаНКу, бутыЛКи—БутыРКи, жеРЛа—жеРТВа* и т. д. вплоть до 4:4 *лекаРСТВо—критикаНСТВом* у Маяковского. Соотношение разных интервокальных заполнений у разных поэтов видно из следующей таблицы:

	1:1	1:2	2:2	2:3	пр.	Всего	В процентах
БРОДСКИЙ	354	107	237	24	63	785	45:14:30:3:8
Маяковский	67	145	76	38	21	347	19:42:22:11:6
Пастернак	28	107	49	20	13	217	13:49:23:9:6
Цветаева	54	40	89	23	19	225	24:18:40:10:8

Из таблицы видно: заполнение интервокальной позиции у Бродского резко своеобразно, решительно непохоже на Маяковского и Пастернака и лишь немного похоже на Цветаеву. А именно, Бродский отчетливо избегает неравнозвучных заполнений 1:2 *(знаКу—наизнаНКу)* и предпочитает им равнозвучные 1:1 и 2:2 *(троПы—сугроБы, ТеРек—бретеЛек, лаМПу—даМБу, ослаБЛи—цаПЛи).* Маяковский и Пастернак предпочитают, наоборот, именно неравнозвучное 1:2, сближающее эти крайности: *скреПЛен—РеПин, моДу—моРДу* у них чаще, чем *труТень-труДен* или *затыРКал-затыЛКом.* Цветаева, как и Бродский, предпочитает равнозвучные заполнения неравнозвучным (чаще *виДишь—иБис* и *гоРДо—ГеоРГий,* чем *клаЖа—каЖДой*), но в гораздо меньшей степени. У Бродского равнозвучных вчетверо больше, чем неравнозвучных, у Цветаевой только вдвое; а у Маяковского и Пастернака, наоборот, неравнозвучных в 1, 3 — 1, 5 раз больше, чем равнозвучных.

5.4 (и). Излюбленное Бродским заполнение интервокальной позиции 1:1 почти наполовину осуществляется за счет разнозвучий только двух типов: звонкий/глухой (71 случай из 354, т. е. 20%) и сонорный/сонорный (91 случай, 26%). Характерные для него рифмы — *троПы—сугроБы, реКу—телеГу, цитаТы—цикаДы, сосеДи—сеТи* (разнозвучий Д/Т больше, чем Б/П, Г/К, В/Ф, Ж/Ш, вместе взятых), *пеНу—ПолифеМу, починиЛи—ЧеллиНи, воРот—хоЛод, ТеРек—бретеЛек* (разнозвучий Л/Р больше, чем М/Н, Л/М, Л/Н и прочих, вместе взятых). По пристрастию к звонким/глухим Бродскому ближе всего Маяковский — у него такие разнозвучия составляют 36 случаев из 67 (54%): *труТень—труДен, дяДи—дяТел, лаПы—слаБый, глаЗом—клаССом* и даже (иноязычный аффрикат!) *деваТЬСя—ЦивциваДЗе;* зато сонорными он почти не пользуется. По пристрастию к сонорным/сонорным Бродскому ближе всего Цветаева — у нее такие разнозвучия составляют 12 случаев из 54 (22%): *низиНах—незриМых, солоМу—СоломоНа* и пр. (почти сплошь М/Н, только один раз Л/Р); зато звонкими/глухими она не пользуется ни разу. Традиция рифмовать звонкие с глухими восходит к экспериментам Некрасова *(ПетроПоль—соБоль, кваСом—экстаЗом),* но она слишком прерывиста,

чтобы можно было объявлять ее «петербургской», искать в ней влияние «чухонского произношения» и пр.

5.5 (к). Второе излюбленное Бродским заполнение интервокальной позиции, 2:2, допускает больше сложностей. Обычно поэты в таком разнозвучии делают один из пары звуков общим, а другой разным, причем общим чаще бывает первый звук, чем второй. Примеры разнозвучия 2:2 с общим начальным звуком: *оБЛак—оБЛ'ик, лаМПу—даМБу, плаВНо—ПаВЛа, паЛЬЦах—паЛЬМах;* с общим конечным звуком: *поЛЗай—поЛЬЗой, леТНих—леДНик, ОрдыНКу—обниМКу, уроДЛив—иероГЛиф;* со смещенными общими звуками: *АриаДНы—вариаНТы, ниМФе—риФМе;* без общих звуков — *виЗГом—риСКом, неКТо—неГРа.* Как правило, поэты предпочитают делать общим начальный звук. Пропорция интервокальных заполнений 2:2 типа *лаМПу—даМБу, поЛЗай—поЛЬЗой* и всех остальных для Бродского (237 случаев) — 40:30:30, для Маяковского (76 случаев) — 50:35:15, для Пастернака (49 случаев) — 50:20:30, для Цветаевой — 90:10:0. По этому признаку Бродский оказывается ближе к Пастернаку и Маяковскому, дальше всего от Цветаевой.

Это разнозвучие можно рассмотреть и еще немного детальнее. Из приведенных примеров на 2:2 с общим начальным звуком видно, что рифма *паЛЬЦах—паЛЬМах* (где вторые звуки Ц и М не имеют ничего общего) звучит резче, чем *оБЛак—оБЛ'ик* (где Л и Л' различаются лишь мягкостью/твердостью), *лаМПу—даМБу* (где П и Б различаются лишь звонкостью/глухотой), *плаВНо—ПаВЛа* (где Н и Л одинаково сонорные). К таким дополнительным смягчениям разнозвучия Бродский прибегает в 40% случаев, Маяковский — в целых 80%, Пастернак в 60%, Цветаева всего лишь в 20% — мы еще раз убеждаемся в ее любви к резким разнозвучиям.

5.6 (л). Менее любимое Бродским, но любимое Маяковским и Пастернаком заполнение интервокальной позиции 1:2 также допускает смягчение — когда одиночный звук первого члена рифмы повторяется в составе двузвучия второго члена рифмы. Здесь возможны те же самые случаи: с общим начальным звуком — *реЧЬю—навстреЧу, наБок—яБЛок, картаВо—кентаВРа;* с общим конечным звуком — *ЛеТа—леПТа, в роЩах—бомбардироВЩик, глагоЛом—гоРЛом;* без общего звука — *виРШи—вы Же, треуХа—триуМФа, поМощь—поЛНочь.* Пропорции этих трех типов для Бродского (107 случаев) — 30:40:30; для Маяковского (145 случаев) — 20:70:10; для Пастернака (107 случаев) 80:10:10; для Цветаевой (40 случаев) — 60:10:30. Здесь, таким образом, по своим предпочтениям Бродский совпадает с Маяковским: у обоих одиночный интервокальный звук чаще повторяется в конце рифмующего двузвучия, чем в начале: *глагоЛом—гоРЛом, гоЛи—гоРЛе, глазаМи—казаРМе.* Прирастающий перед этим начальный звук двузвучия — чаще всего Р (как в приведенных примерах), или другие сонорные *(младеНЦа—деТЬСя, оберегаТЬСя—американЦа),* или йот *(кофеЙНе—феНе, эТи—флеЙТин).*

Заметим, что когда одиночный звук повторяется не в конце, а в начале рифмующего двузвучия, то это в большинстве случаев так называемая рифма с внутренним йотом: *плаТЬем—заплаТим, реЧЬю—навстреЧу, веТер—междомеТЬя, звоноЧек—ноЧЬю.* Как кажется, некоторые поэты ощущают эту рифму не как неточную, а как условно-точную (подобно рифме с внешним йотом: *могилы—милыЙ):* во всяком случае, поздний Пастернак, полностью отказавшись от неточных рифм своей моло-

дости, спокойно продолжает рифмовать *ноЧи—худосоЧЬе* и *на свеТе—тысячелеТЬе*. В нашем материале рифмы с внутренним йотом составляют от всех рифм 1:2 с начальным повтором у Пастернака 65%, у Маяковского 60%, у Цветаевой 55%; по сравнению с ними Бродский использует этот легкий прием значительно реже — в 35% случаев.

6 (м). Наконец, не входя в подробности, остановимся и на дактилической рифме Бродского и старших поэтов.

Из трех консонантных позиций в дактилической рифме финальная по большей части занята нулем звука (это особенность языка). У Бродского из 68 рифм только 6 раз на конце появляется согласный: 5 раз в точном совпадении (вечероМ-вeероМ) и 1-й раз в усечении (кончится-контуроМ); несовпадений нет. На 1-й интервокальной позиции несовпадения согласных встречаются 23 раза (60%): *беззуБие—безуМия, фиНикам—хиМиком, фоРТочку—коФТочку—коСТочку*. На 2-й интервокальной позиции — 7 раз (18%): *ужаСа—лужиЦа, бояЗНо—поеЗДа—пояСа*. На 1-й и 2-й интервокальной позиции одновременно — 8 раз (22%): *праДеДа—праВиЛо, теМеНи—теРеМе, заРиЛась—заНаВес*. Таким образом, неточность на 1-й интервокальной позиции резко преобладает. Это не само собой разумеющееся предпочтение. Точно так же предпочитают расшатывание 1-й интервокальной позиции Маяковский, Евтушенко и (в меньшей степени) Асеев; наоборот, Пастернак, Есенин, Сельвинский предпочитают расшатывать 2-ю интервокальную позицию. Для Маяковского характернее тип поРТится-безрабоТица, для Пастернака — наигрыВай-эпиграФом (Гаспаров, 1991). Бродский опять оказывается в компании с Маяковским, а не с Пастернаком. Восходит такое предпочтение в конечном счете к народной рифмовке,— например, в пословицах, где разнозвучия типа *баТ'юшка—маТушка* гораздо чаще, чем *сило[й]ю—вилаМи*. Русские народные корни у дактилической рифмовки Бродского — тоже, пожалуй, неожиданность.

7. Как сказано, мы в наших подсчетах не учитывали диссонансных рифм. Диссонансными называются рифмы с несовпадающим ударным гласным (*пирамИды—громАды, поддЕлке—кривотОлки, побЕдах—разбИтых* в зачинах начальных строф «К Евгению»). В общем своде стихов поэта они составляют ничтожно малую часть; как кажется, в поздних стихах их чуть больше, чем в ранних. Лишь однажды Бродский обыгрывает их в структуре стихотворения — в «Одной поэтессе». Стихотворение написано восьмистишиями с рифмами: *классицизмом—сарказмом—капризным—служа — железным—разном—трезвым—ножа; дружбе—тяжбе—слу́жбе—другой — тем же—так же—пемзе—рукой* и т. д. Поначалу кажется, что женские рифмы здесь — диссонансные. Но это не так. Строфы в стихотворении построены на «правильных» (недиссонансных) рифмах по схеме ABAcDBDc (лишь в двух строфах — отступления AAAbCCCb и ABCdABCd). Обман слуха вызывается тем, что рифмический ряд А *(классицизмом—капризным)* и рифмический ряд В *(сарказмом—разном)* относятся друг к другу как диссонансы. Такой прием — диссонансная перекличка обычных рифмических цепей — встречался и в прежней поэзии: наиболее известен сонет Вяч. Иванова «Италии», где переплетаются рифмические цепи *«лазурны—Либурны—урны—бурны»* и *«светозарно—Арно—благодарно—коварно»* (и т. д.).

8. Оглядываясь на результаты нашего описания, попробуем перечислить те аспекты неточных рифм Бродского, которых нам пришлось кос-

нуться, и напомним, какие сходства между ним и старшими поэтами удалось нам установить.

а) Общее число неточных рифм. Бродский сдержан: по экономии мужских неточных рифм он опережает свое время, по экономии женских неточных держится наряду с весьма умеренными старшими поэтами.

б) Соотношение неточности в мужских закрытых и открытых рифмах *(пожаР—бежаЛ* или *вчеРа—чеЛа)* — сходство с Маяковским.

в) Смягчение неточности в мужских открытых рифмах (*скоТы—саДы*, а не *оГо—всеГо* [«Как ты жил в эти годы? Как буква 'г' в 'ого'» — таким образом, здесь рифмуются -ho и -vo]) — сходство с Маяковским, меньше — с Цветаевой.

г) Соотношение разнозвучий 1:1, 1:2 и т. д. в мужских закрытых рифмах *(слеП—слеД* или *шеСТЬ—шеРСТЬ)* — сходство с Цветаевой, меньше с Пастернаком.

д) Заполнение разнозвучий 1:1 в мужских закрытых рифмах *(пожаР—бежаЛ, пыЛ—пыЛЬ* или *веК—свеТ)* — слабое сходство с Пастернаком.

е) Соотношение неточностей в интервокальных и финальных позициях женских рифм *(поРу—поЛу* или *плевеЛ—севеР)* сходство с Маяковским.

ж) Смягчение неточностей на финальных позициях женских рифм *(плевеЛ—севеР* или *щебеНЬ—щебеТ)* — отчетливых сходств нет.

з) Соотношение разнозвучий 1:1, 1:2 и т. д. в интервокальных позициях женских рифм *(троПы—сугроБы* или *знаКу—наизнаНКу)* — слабое сходство с Цветаевой.

и) Заполнение разнозвучий 1:1 в интервокальных позициях женских рифм *(троПы—сугроБы* или *груБость—близоруКость)* — сходство с Маяковским.

к) Заполнение разнозвучий 2:2 в интервокальных позициях женских рифм *(лаМПу—даМБу* или *ОрдыНКу—обниМКу)* — сходство с Пастернаком, меньше — с Маяковским.

л) Заполнение разнозвучий 1:2 в интервокальных позициях женских рифм *(наБок—яБЛок* или *ЛеТа—леПТа)* — сходство с Маяковским.

м) Дактилические рифмы *(беззуБие—безУМия* или *ужаСа—лужиЦа)* — сходство с Маяковским.

Мы видим: из десяти признаков, по которым удалось заметить какие-то сходства между Бродским и тремя старшими поэтами, мы обнаруживаем:

с Маяковским — 6 сильных сходств, 1 — слабое;

с Пастернаком — 1 сильное сходство, 2 — слабых;

с Цветаевой — 1 сильное сходство, 2 — слабых.

Конечно, «сила» и «слабость» этих сходств определялись нами покамест лишь на глаз (но так, чтобы читатель всякий раз мог проверить наши определения). Вероятно, в дальнейшем их можно будет измерить количественно и предъявить гораздо более четкую картину. Однако уже сейчас ясно: по «дифференциальным признакам» неточной рифмы (если можно так выразиться) Бродский стоит приблизительно вдвое ближе к Маяковскому, чем к Пастернаку или Цветаевой.

Это наблюдение неожиданное. Маяковский, как кажется, не принадлежит к числу любимцев Бродского, упоминаний о нем Бродский

избегает (тогда как Цветаевой посвящает великолепные анализы). С читательской точки зрения тоже можно сказать, что между Маяковским, экстравертом и горланом для масс, и Бродским, интровертом и автором «тихотворений» для элиты, расстояние — как между небом и землей. Однако факт остается фактом: на молекулярном, так сказать, уровне строения рифмы Бродский оказывается близок именно к Маяковскому. Сходства и несходства между ними на других уровнях поэтики здесь теряют значение. «Я дикий человек: люблю хорошие рифмы»,— сказал однажды Бродский в конце интервью «Независимой газете». Речь шла о рифмах Высоцкого — поэта, также весьма мало похожего на Бродского. Как кажется, рифмы Маяковского Бродский любит таким же образом,— может быть, подсознательно.

Эта заметка для собрания статей, посвященных поэтике И. Бродского, по случайному стечению обстоятельств писалась в год, когда филологи отмечали столетний юбилей Маяковского. «Бывают странные сближения...»

ЛИТЕРАТУРА

Жирмунский В. М.

1923 Рифма, ее история и теория. Пг., Academia. (Перепеч. в кн. : *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975).

Гаспаров М. Л.

1984 Эволюция русской рифмы.— В сб. : Проблемы теории стиха (Ред. Д. С. Лихачев и др.). Л., Наука.

1991 Фоника современной русской неточной рифмы.— В сб. : Поэтика и стилистика 1988—1990 (Ред. В. П. Григорьев). М., Наука.

1992 Рифма Цветаевой.— В сб.: Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Papers from the Tsvetaeva Centenary Symposium. Amherst College, Amherst, Mass. 1992.— Berkley Slavic Specialties, 1994.

Самойлов Д. С.

1982 Книга о русской рифме. Изд. 2. М., Художественная литература.

СИНТАКСИС ПУШКИНСКОГО ШЕСТИСТОПНОГО ЯМБА

«Hugo с товарищи, друзья натуры, его гулять пустили без цезуры»,— писал Пушкин в отброшенных строках «Домика в Коломне» о французском александрийском стихе. Конечно, он понимал, что выражается не вполне точно. Французские романтики отменили в александрийском стихе не цезуру как таковую: словораздел в середине строки, после 6-го слога, продолжал соблюдаться неукоснительно вплоть до прихода Верлена и Рембо. Французские романтики отменили только синтаксическое главенство словораздела после 6-го слога: прежде он должен был быть сильнее, чем предшествующие и последующие словоразделы в строке, теперь он мог быть и слабее их. До сих пор 12-сложный стих со словоразделами после 4, 6 и 8-го слогов фразировался только как 6+6, теперь он мог фразироваться и как 4+4+4 («александрийский триметр»). Во французском языке с его господством фразового ударения словоразделы ощутимы на слух только тогда, когда они подчеркнуты синтаксически. Поэтому разрушение синтаксической цезуры во французском александрийце казалось разрушением цезуры вообще — это и выразилось в терминологии тогдашней критики, которой последовал и Пушкин.

И в «Домике в Коломне», и в одновременной заметке об Альфреде де Мюссе («Между тем, как сладкозвучный, но однообразный Ламартин...») Пушкин писал о романтических экспериментах с александрийским стихом с нескрываемым одобрением. Напрашивается вопрос: не делал ли сам Пушкин аналогичных опытов ослабления синтаксической цезуры в стихе 6-ст. ямба? И здесь сразу привлекает внимание одно из поздних пушкинских произведений — поэма «Анджело» (1833). Ослабление синтаксической четкости в ней отмечали еще К. Тарановский и В. Сечкарев; В. Викери убедительно показал в ней прямое влияние «Испанских сказок» Мюссе и связал это с общей историей ритмического и синтаксического расслабления цезуры в русском допушкинском 6-ст. ямбе[1]. Но сделанные наблюдения демонстрировались только на примерах или на статистическом прослеживании эволюции отдельного, изолированного признака. Вписать их в более широкую картину соотношения сильных и слабых словоразделов в стихе мешала общая неразрабо-

---

[1] *Vickery W. N.* Pushkin's Andzhelo: a problem piece.— «Mnemozina»: Studia literaria Russica in honorem Vs. Setchkarev, p. 325—339; *Он же.* Русский 6-ст. ямб и отношение его к французскому александрийскому стиху.— American Contributions to the 7th International Congress of Slavists, The Hague: Mouton, 1973, II, p. 505—527; здесь же ссылки на прежнюю литературу. Ср.: *Он же.* К вопросу о ритме цезурного 5-ст. ямба Пушкина.— IJSLP. 14, 1971, p. 134—175.

танность проблемы стихотворного синтаксиса. Здесь, однако, в последнее десятилетие наметились некоторые сдвиги, позволяющие перейти к вопросу о синтаксической роли цезуры еще раз.

«Более сильный» словораздел — это тот, который разделяет слова, слабо связанные синтаксически; «более слабый» — тот, который разделяет слова, тесно связанные синтаксически. Иерархия сравнительной силы синтаксических связей — вопрос, в грамматике почти не исследованный. Применительно к стиху едва ли не первым поставил его Б. И. Ярхо в заметках 1920-х гг.; его предположения и наблюдения получили подтверждение и развитие в исследованиях последнего времени на материале различных размеров русского и английского стиха. На опыт этих исследований мы и опираемся[2].

Подступать к проблеме приходится логически. Естественно полагать, что наиболее тесные синтаксические связи соединяют слова внутри одного члена предложения; менее тесные — внутри группы подлежащего и внутри группы сказуемого; еще менее тесные — между группой подлежащего и группой сказуемого; еще более слабые — между предложениями в составе сложного предложения; совсем слабые — между самостоятельными предложениями; и предельно слабые — между сверхфразовыми единствами (абзацами, репликами). В эту иерархию можно внести еще одну ступень: как интуитивное ощущение, так и статистическая проверка свидетельствуют, что синтаксические связи внутри группы подлежащего (определительные) ощущаются более тесными, чем внутри группы сказуемого (дополнительные и обстоятельственные).

Кроме того, следует выделить синтаксические связи при обособленных оборотах (причастный и деепричастный обороты, обращение, обособленное приложение) и между однородными членами предложения. Связи при обособленных оборотах, как показывает анализ, по своим позициям и частотам в стихе сближаются со связями между предложениями в составе сложного предложения и могут рассматриваться вместе с ними. Связи между однородными членами предложения по своей позиции в иерархии не так ясны и должны рассматриваться отдельно; может быть, среди них окажется целесообразным выделить разные подвиды.

Наметившиеся таким образом категории межсловесных синтаксических связей можно для простоты сгруппировать в пять групп с постепенным убыванием тесноты связи: А, Б, В, Г и Д. В дальнейшем мы будем оперировать почти исключительно этими обобщенными пятью степенями тесноты связи. Вот примеры объединяемых ими словосочетаний (все — из полустиший 6-ст. ямба поэмы «Анджело»).

А) Связь между частями составного подлежащего или дополнения: ...*Гаруну аль Рашиду*; *Был некто Анджело*...; между частями составного

[2] См. *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы — «Семиотика», 4, Тарту, 1969, с. 506—507. *Он же.* Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского.— Проблемы структурной лингвистики—1979. М.: Наука, 1981, с. 148—168. *Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Ритм и синтаксис свободного стиха.— Очерки языка русской поэзии XX в.: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993. На английском материале: *Tarlinskaja M.* Rhythm — Morphology — Syntax — Rhythm.— «Style», 18, 1984, 1, p. 1—26; *Id.* Rhythm and Meaning: Rhythmical Figures in English Iambic Pentameter.— «Style», 21, 1987, 1, p. 1—35; *Id.* Formulas in Russian and English Verse.— Russian Verse Theory, Columbus: Slavica, 1989, p. 419—439; *Скулачева Т. В.* К вопросу о взаимодействии ритма и синтаксиса в стихотворной строке: английский и русский 4-ст. ямб.— ИАН ОЛЯ, 48, 1989, 2, p. 156—164.

сказуемого: *И странно было бы...*; *...наместником нарек*; между количественным числительным и существительным: *Я тысячу молитв...*; между определяемым и согласованным определением: *Усердною мольбой...*; *Но власть верховная...*; между определяемым и несогласованным определением: *Молитвами любви...*; *В искусстве властвовать...*

Б) Связь между глаголом и глагольным дополнением: *Решилась утолить...*; между глаголом и прямым именным дополнением: *...страдальца утешал*; *Свой долг исполнила...*; между глаголом и косвенным именным дополнением: *Потворствовать греху...*; *Согбенный старостью...*; между глаголом и обстоятельством: *Носиться в пустоте...*; *Я проще изъяснюсь...*

В) Связь между подлежащим и глагольным сказуемым: *Закон не умирал...*; *Старик доказывал...*; между подлежащим и неглагольным сказуемым: *Иль будешь — ничего...*; *Они не суетны...*

Г) Связь между однородными членами предложения: *Тут милость, а не грех...*; *Подумай и смирись...*; *Но мыслит, молится...*

Д) Связь между обращением и предложением: *...Помилуй, государь*; *Послушай, воротись...*; между вводными словами и предложением: *К тому ж, и без речей...*; между сравнительным оборотом и членом предложения: *...спокойно, как на ложе*; *...скорее, чем душою*; между причастным или деепричастным оборотом и предложением: *Несчастный, выслушав...*; *...Заплакав, Изабелла*; между подчиненным предложением и главным: *И требовал, чтоб ты...*; *Бог видит: ежели...*; между сочиненными предложениями: *Что хочешь, говори, не пошатнуся я*; между самостоятельными предложениями: *Ты думаешь? Так вот...*; *Представился. В цепях...*; между репликами и главами: *Ах, Изабелла! — Что?..*; *А ныне!..* II. *Размышлять...*

Разумеется, возможны и случаи, когда между словами в полустишии нет никакой синтаксической связи — они не объединены в словосочетание: *И часто утешать* (несчастного ходила); *Он ей свидание* (на утро назначал). Но их сравнительно немного: в «Анджело» — не более 2% от всех двухсловных полустиший.

Все приведенные примеры подобраны из двухсловных полустиший, в которых, понятным образом, возможна только одна межсловесная синтаксическая связь. Таких полустиший в русском 6-ст. ямбе большинство (в 500 строках «Анджело» — 66%). Однако кроме них имеются и однословные и трехсловные полустишия (соответственно 3% и 31%). Однословные (*В уединении...*), разумеется, никаких междусловесных связей внутри полустишия не содержат. Трехсловные, наоборот, могут содержать и по две межсловесные связи, которые могут располагаться между начальным словом (Н), серединным (С) и конечным (К) различным образом:

а) связи НС и СК, узел связей — среднее слово: *Народ любил его...* (НС — связь В; СК — связь Б); *...предобрый старый Дук* (НС — связь Г; СК — связь А); *Так точно. Средство есть...* (НС — связь Д; СК — связь В);

б) связи НС и НК, узел связей — начальное слово: *...спасаю многих я* (НС — связь Б; НК — связь В); *...угодных небу дев* (НС — связь Б; НК — связь А); *...навел невольно дрожь* (обе связи — Б);

в) связи СК и НК, узел связей — конечное слово: *Представят твой донос...* (СК — связь А; НК — связь Б); *Пришла другая весть* (СК — связь А; НК — связь В); *Романы он любил...* (СК — связь В; НК — связь Б);

кроме того, конечно, возможны случаи, когда отсутствует одна из этих связей (*Нередко добрый Дук...*) или даже обе (*Пред светом снова к ним...*). Тип (а) составляет в «Анджело» 48% всех трехсловий, тип (б) — 12%, тип (в) — 19%, неполносвязные типы — 21%.

Когда полустишия сочетаются в стих, то между их словами перекидываются новые синтаксические связи. Они могут соединять начальные слова полустиший (НН), конечные слова (КК), начальное с конечным (НК), конечное с начальным (КН), реже — серединные слова. Примеры:

а) НН: ***Народа** своего / **отец** чадолюбивый* (связь А); ***Стеснивший** весь себя / **оградою** законной* (связь Б); *Но **власть** верховная / **не терпит** слабых рук* (связь В);

б) НК: ***За брата** своего / наместника **молила*** (связь Б); ***И мысли** грешные / в ней отроду **не тлели*** (связь В); ***Склонилась** перед ним и прочь идти **хотела*** (связь Г);

в) КН: *А сам, **докучного / вниманья** избегая* (связь А); *Лишь только **Анджело / вступил** во управленье* (связь В); *Все к лучшему **придет; / послушна** будь и верь* (связь Д);

г) КК: *Младых **любовников** / свидетели **застали*** (связь Б); *Когда-то **властвовал** / предобрый старый **Дук*** (связь В); *И в ужас **ополчил**, и милостью **облек*** (связь Г);

д) СН: *Да, так... и **страсти** в нем / **кипят** с такою силой* (связь В); СК: *Народ **любил** его / и вовсе **не боялся*** (связь Г); НС: ***Что хуже** дедушек / с дня на день **были** внуки* (связь А); КС: *Отшельница **была** / давно **знакома** с ней* (связь А); СС: *Из гроба **слышу** я / отцовский **голос**. Точно...* (связь Б);

кроме того, конечно, возможны случаи, когда из полустишия в полустишие перекидывается не одна, а две синтаксические связи (***Предайся** ж ты **моим** / **советам**. Будь покойна* — связи НН и КН; ***Немедля узника** / приказывал **казнить*** — связи НК и КК), а изредка — наоборот, ни одной связи (*Но дева скромная / и жарче и смелей...*). Тип (а) составляет в «Анджело» 5% строк, тип (б) — 6%, тип (в) — 57%, тип (г) — 12%, тип (д) — 4%, многосвязные строки — 13%, несвязные — 3%.

Наконец, кроме связей между словами в полустишии и полустишиями в стихе следует учитывать и связи между стихами — те, которые приходятся на конец строки. Конечно, здесь преобладают самые слабые связи — типа Д: *А доброте своей он слишком предавался.* (Д) *Народ любил его и вовсе не боялся...* Но возможны здесь и более сильные связи: *Народа своего отец чадолюбивый,* (Г) *Друг мира, истины, художеств и наук; Младая Изабела* (В) *В то время с важною монахиней сидела; Закон сей изрекал* (Б) *Прелюбодею смерть. Такого приговору...*; и даже: *Влюбленный человек доселе мне казался* (А) *Смешным, и я его безумству удивлялся.*

(Необходимая оговорка. Во всех приводимых примерах и во всех нижеследующих подсчетах учитывались синтаксические связи только между словами, занимающими обычные ударные позиции в стихе. Кроме них, как известно, в стихе имеются и слова сверхсхемные, находящиеся на безударных позициях, но часто играющие важную синтаксическую роль: ***Друг** мира, истины...*; ***Дук** это чувствовал...*; ***Бог** дал ее речам...*; ***Я** Клавдио сестра...* Несмотря на их синтаксическую важность, мы их не принимали во внимание: в этих четырех полустишиях отмечались только синтаксические связи Г, Б, Б, А. Ритмическая подчиненность сверхсхемных слов, по нашему ощущению, заставляет их и синтаксически

ощущаться на особом, подчиненном уровне; соотношение этой навязанной подчиненности с реальной значимостью открывает возможности сложной художественной игры, подробности которой будут очень интересны для исследования. Но сейчас, при первом подступе, отвлекаться на это нет возможности.)

Исследования синтаксических связей в других размерах (в русском 4-ст. ямбе, 3-ст. амфибрахии, дольнике, свободном стихе, в английском 4-ст. и 5-ст. ямбе) показали две общие закономерности. Во-первых, синтаксическая теснота стихового ряда нарастает к концу строки. Это выражается в том, что к концу стиха межсловесных связей становится больше, и они становятся теснее. Тенденция к этому имеется уже в синтаксисе колонов русской прозы и, видимо, является следствием предпочитаемого русским языком порядка слов; стих лишь усиливает эту общеязыковую тенденцию. Во-вторых, синтаксическая теснота стихового ряда ослабевает в середине строки, как бы разламывая стих синтаксической цезурой. Взаимодействием этих двух тенденций определяется синтаксический рисунок стиха. 6-ст. ямб — это размер с ритмической цезурой, которая служит хорошей опорой для синтаксической цезуры и тем усиливает вторую из названных тенденций. Этим он и интересен для анализа.

Материалом для обследования послужили два корпуса стихов Пушкина: во-первых, 500 строк (из 535) поэмы «Анджело», и, во-вторых, 500 строк из стихотворений 1817—1824 гг.: «К Жуковскому», «Безверие», «К Чаадаеву», «К Овидию» и подражания древним («Дорида», «Дориде», «Нереида», «Муза», «Редеет облаков...», «Красавица перед зеркалом», «Приметы», «Умолкну скоро я...», «Мой голос для тебя...», «Ты вянешь и молчишь...»). Как вспомогательный материал был взят 3-ст. ямб — размер, строение которого аналогично строению полустишия 6-ст. ямба: 400 строк подряд из стихотворений «К моей чернильнице», «Фавн и пастушка», «К Дельвигу» и дополнительно 223 трехсловные строки из стихотворений «К Галичу», «К Батюшкову», «К Пущину», «Погреб», «Городок» (1814—1821).

Внутри этого материала раздельно подсчитывались: 1) синтаксические связи внутри полустиший, 2) синтаксические связи между полустишиями и 3) синтаксические связи между стихами (на концах строк, «кц»). Для синтаксических связей внутри полустиший подсчитывались раздельно: а) трехсловия (так называемая I ритмическая форма: *Предобрый старый Дук*), с выделением связей НС, СК и НК; б) двухсловия с ударностью последней стопы (так называемые I и III ритмические формы: *Прелюбодею смерть... Законы поднялись...*); в) двухсловия с пропуском ударения на последней стопе (только для I полустишия — так называемая IV ритмическая форма: *Но власть верховная...*). Для синтаксических связей между полустишиями выделялись связи на позициях НН, НК, КН, КК; прочие (СН, СК и др.) по крайней их малочисленности не учитывались. Синтаксические связи между полустишиями в стихах с дактилической цезурой (т. е. с IV ритмической формой в первом полустишии) подсчитаны также и отдельно.

Для каждой категории этого материала рассчитывался основной показатель — пропорция синтаксических связей А:Б:В:Г:Д. По нему и проводилось сопоставление. Разновидности связей, входящие в каждую группу (например, в группе Б — между глаголом и прямым дополнени-

ем, косвенным дополнением, обстоятельством...), как сказано, не учитывались: чрезмерная дробность материала делала бы ненадежными статистические показатели. Даже сейчас некоторые группы материала опасно невелики; но проверка по отдельным сотням позволяет надеяться, что основные закономерности достаточно устойчивы.

Все показатели пропорций А:Б:В:Г:Д (в процентах, с округлением до целых процентов) представлены в таблице. В конце каждой строки — абсолютное число учтенных межсловесных связей.

		Связи внутри полустиший: 1-е полустишие						Связи внутри полустиший: 2-е полустишие						Связи между полустишиями						
		А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей	А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей		А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей
Ранние стихи:																				
I ф.	НС	25	23	19	03	30	72	45	23	17	02	13	99	НН	06	51	20	20	03	66
	СК	50	27	18	01	04	106	64	19	14	02	01	132	НК	14	51	25	09	01	73
	НК	15	46	15	22	02	41	37	46	14	03	00	91	КН	13	30	08	10	39	204
II-III ф.		37	43	03	08	09	176	56	31	03	07	03	310	КК	33	42	13	09	03	144
IV ф.		58	23	04	04	11	130	—	—	—	—	—	—	кц	00	10	08	15	67	500
«Анджело»:																				
I ф.	НС	16	35	18	06	25	110	13	30	19	08	30	113	НН	09	72	09	10	00	47
	СК	32	31	21	04	12	103	32	31	17	06	14	126	НК	06	76	14	04	00	50
	НК	07	73	20	00	00	41	15	63	15	00	02	48	КН	10	17	03	09	61	324
II-III ф.		34	45	08	03	10	159	33	40	08	10	09	307	КК	19	49	25	07	00	90
IV ф.		48	28	11	03	10	110	—	—	—	—	—	—	кц	01	16	10	14	59	500

		Трехстопный ямб:						Связи между полустишиями при дакт. цезуре: Ранние стихи:							«Анджело»:					
I ф.	НС	23	30	15	09	23	208	НН	00	58	21	21	00	24	08	69	15	08	00	13
	СК	57	22	13	03	05	331	НК	13	54	19	11	03	37	14	71	14	00	00	14
	НК	29	53	16	01	01	156	КН	25	22	11	11	31	67	15	16	03	09	57	115
II-III ф.		41	36	09	07	07	229	КК	44	32	10	06	02	50	19	68	13	00	00	31

Рассмотрим, какие тенденции обнаруживают два крайних типа синтаксической связи: самый тесный А и самый слабый Д.

Самый тесный тип связи А (преимущественно определительные связи) варьирует следующим образом.

а) Внутри полустишия выше всего процент связи А в двусловиях IV ритмической формы (*Но власть верховная...*). В двусловиях II—III ритмических форм (*Усердною мольбой...*) доля ее уменьшается, и она по большей части уже не преобладает над другими. В трехсловиях она меньше на позиции НС и больше (почти вдвое) на позиции СК: синтаксическая теснота нарастает к концу полустишия. Там, где доля связи А сильно понижается, за ее счет повышается следующая по тесноте степень связи — Б (сильнее всего — на позиции НС в трехсловиях «Анджело»).

б) Из двух полустиший в раннем стихе тесные связи А заметно больше места занимают во втором: синтаксическая теснота нарастает не только к концу полустишия, но и к концу стиха. В стихе «Анджело» эта тенденция исчезает, степень тесноты в обоих полустишиях уравнивается.

в) Между двумя полустишиями тесные связи А сильнее всего на позиции КК — т. е. опять тяготеют к концу полустиший и стиха. Эта тен-

денция заметнее в раннем стихе и опять-таки бледнеет в «Анджело». Вообще от раннего к позднему стиху нелинейные связи НН и КК, подчеркивающие параллельность, самостоятельность полустиший, становятся реже, а линейная связь КН, подчеркивающая их слитность,— чаще. Соотношение КН:(НН+КК) в раннем стихе — 5:5, в «Анджело» — 7:3. Наконец, между двумя стихами (в конце строки) тесные связи неуместны, и доля их, разумеется, ничтожна.

г) От раннего стиха к «Анджело» доля тесных связей убывает почти во всех сравнимых случаях. Можно предположить, что это связано с общим убыванием прилагательных от статичных ранних стихотворений к динамичному «Анджело»: в «К Овидию» и «К Жуковскому» их по 78—79 на сотню стихов, в «Анджело» — 56 на сотню в повествовании и 48 в диалоге. За счет этого нарастает обычно следующая по тесноте степень связи — Б; вместо строк типа *Народа своего отец чадолюбивый...* (с определениями) учащаются строки типа *Его приветствуют, перебирая четки...* (с дополнениями и обстоятельствами). Стих становится как бы расслабленным, причем равномерно расслабленным. Цезурная позиция не составляет исключения: связь КН между полустишиями отнюдь не становится тесней. Сейчас мы увидим, что даже наоборот.

Самый слабый тип связи Д (преимущественно — между предложениями и оборотами) варьирует следующим образом.

а) Внутри полустиший выше всего процент связи Д в трехсловиях, на позиции НС, т. е. ближе к началу стиха. Фразирование *Что делать? Долго Дук...* встречается чаще, чем *Ваш брат в тюрьме.— За что?..*— вдвое чаще в «Анджело», всемеро и выше — в раннем стихе. То есть, как и в других размерах, стих предпочитает нарушить ровность своего течения в начале, чтобы успеть восстановить ее в сознании читателя к концу; в ранних стихах забота об этом проявляется больше. В двухсловиях (*Несчастный? почему?..*) ощущение начала и конца полустишия размыто, поэтому они меньше притягивают к себе паузы Д. Опять-таки синтаксическая теснота нарастает к концу полустишия (а в 3-ст. ямбе — строки).

б) Из двух полустиший к таким синтаксическим рассечениям склоннее первое — во всяком случае, в раннем стихе. (Опять-таки синтаксическая теснота нарастает к концу стиха.) В «Анджело» эта разница между полустишиями сглаживается: если в раннем стихе в начале первого полустишия паузы Д были так же часты, как тесноты А, то в начале второго полустишия тесноты А решительно преобладали,— то в «Анджело» паузы преобладают над теснотами в начале обоих полустиший и вдобавок начинают повышаться даже в конце обоих полустиший.

в) Между двумя полустишиями синтаксическое рассечение Д, разумеется, царствует на ритмической цезуре — на позиции КН. В раннем стихе оно там составляет две пятых всех межсловесных связей, в «Анджело» — три пятых; таким образом, между полустишиями не только исчезают другие позиционные типы связей (НН, НК, КК — см. выше), но и ослабляется эта, основная. Другая позиция, где синтаксическая пауза Д естественно господствует,— это, конечно, межстиховая, конец стиха. Любопытно, что здесь она в «Анджело» по сравнению с ранним стихом даже убывает (как будто в виде компенсации усилению цезуры): учащаются анжамбманы (*Влюбленный человек доселе мне казался / Смешным...*). Но этот сдвиг сравнительно невелик.

г) От раннего стиха к «Анджело», таким образом, доля синтаксических разрывов Д нарастает почти во всех сравнимых случаях. Фразировка становится отрывистой, рубленой. Можно предположить, что это связано с общим укорочением фраз в динамическом диалоге: в двух ранних посланиях на сотню стихов приходится 47—54 предложения, в «Анджело» — 48 в повествовании и целых 122 в диалоге. Больше всего это нарастание дробности — на цезуре, самом привычном для этого месте стиха; но отсюда она проникает и внутрь полустиший, начиная с их зачинов. Из двух тенденций синтаксической организации стиха первая, к нарастанию тесноты в конце, как мы видели, от раннего стиха к позднему не усиливается; вторая же, к ослаблению тесноты на середине, как мы видим, усиливается, и весьма заметно. Взаимодействие этих двух изменений и определяет перестройку синтаксиса пушкинского 6-ст. ямба от ранних стихов к «Анджело».

Что касается остальных типов межсловесных связей (Б, В и Г), то о них можно сказать немногое. Роль связей Б (дополнительных и обстоятельственных) сводится, по-видимому, к тому, что с падением определительных связей А именно связи Б принимают на себя роль главных носителей синтаксической тесноты. Связи В (предикативные) обнаруживают удивительную устойчивость, они почти не меняются ни в каких рубриках нашего материала: они как бы лежат на золотой середине между тесными связями А, Б и слабыми связями Д. Связи Г (между однородными членами предложения) сравнительно немногочисленны, и природа их остается неясной.

Установив, таким образом, что от раннего пушкинского 6-ст. ямба к «Анджело» синтаксическая дробность усиливается, и при этом в первую очередь на цезуре, мы приходим к любопытному психологическому парадоксу. Параллельно с этой синтаксической эволюцией стиха шла другая, ритмическая: нарастание дактилической цезуры, т. е. пропусков ударений в конце первого полустишия. Традиционная мужская цезура ритмически разламывала стих на две двухвершинные половины: *В однóм из городóв / Итáлии счастлúвой...* Развивающаяся дактилическая цезура ритмически сливала стих в единую трехвершинную плавность: *...Когда-то влá/ствовал предó/брый старый Дýк/...* Эти два звучания соотносятся совершенно так же, как во французском стихе «классический» александриец 6+6 и «романтический» 4+4+4; только во французском стихе определяющей является сила словоразделов, а в русском — сила ударений. Вот эту-то последнюю разницу и оказалось нелегко почувствовать при интуитивном восприятии. Ритмическую слитность хотелось принять за синтаксическую. Такой крупнейший стиховед, как К. Тарановский, предположил, что ритмическое слияние полустиший в позднем 6-ст. ямбе сопровождается синтаксическим слиянием, и подкрепил это подборкой примеров из «Анджело». В. Викери усомнился в этом и предположил, что нарастание ритмической слитности, наоборот, компенсируется синтаксической расчлененностью; он подкрепил это статистикой расположения определительных конструкций в 6-ст. ямбе XVIII в. от Тредиаковского до Озерова. Наше более систематическое обследование синтаксиса пушкинского 6-ст. ямба полностью подтверждает предположение Викери: ритмическая и синтаксическая плавность стиха не параллельны друг другу, а компенсаторны: чем больше первая, тем меньше вторая. На слух, до статистических подсчетов уловить это оказалось невозможным.

Последние сомнения здесь устраняет подсчет синтаксических связей между полустишиями в стихах с дактилической цезурой: из таблицы видно, что они почти не отличаются от суммарных данных. Больше того: если взять раздельно показатель синтаксического разрыва Д на цезуре КН в стихах с мужской и дактилической цезурой, то для раннего стиха он будет равняться соответственно 43 и 31%, а для «Анджело» — 63 и 57%: синтаксический разрыв на дактилической цезуре действительно несколько слабее, чем на мужской, но разница эта в раннем стихе как раз сильнее, а в «Анджело» сглаживается.

В заключение — неизбежный вопрос: насколько типичен стих «Анджело» для позднего 6-ст. ямба Пушкина в целом? В. Викери настаивал, что он нетипичен: «Анджело» — уникальный синтаксический эксперимент, вдохновленный французским романтизмом. Это преувеличение. Для сравнения мы обследовали 300 строк из мелких стихотворений Пушкина 1830-х гг. («Из Пиндемонте», «Отцы-пустынники...», «Когда за городом...», «Мирская власть», «Как с древа сорвался...», «Полководец», «Странник», «И дале мы пошли...», «Пора, мой друг, пора...», «Нет, я не дорожу...», «Ответ анониму»). Из прилагаемой таблицы видно: основной признак, доля синтаксических разрывов Д, дает на цезуре (позиция КН) показатель в точности средний между ранним стихом и «Анджело», а на конце строки — показатель, более близкий к «Анджело», чем к раннему стиху. Что касается пропорций А:Б:В:Г:Д в остальных сравнимых случаях, то расхождения замечаются лишь в соотношении связей А (определительных) и Б (дополнительно-обстоятельственных); и здесь из 12 случаев поздний стих 4 раза сближается с «Анджело», 4 раза с ранним стихом и 4 раза занимает промежуточное положение. Видимо, приходится считать, что описанные нами сдвиги в синтаксическом строении 6-ст. ямба — общая тенденция позднего пушкинского стиха, и в «Анджело» она лишь доходит до предела. Насколько характерна такая эволюция для всего русского 6-ст. ямба XVIII—XIX вв.— это можно будет сказать лишь после более широких обследований и сопоставлений.

Поздние стихи:

		Связи внутри полустиший													Связи между полустишиями					
		1-е полустишие						2-е полустишие												
		А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей	А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей		А:	Б:	В:	Г:	Д	число связей
I ф.	НС	24	28	22	02	24	46	28	34	10	08	22	50	НН	06	62	13	13	06	47
	СК	36	35	21	00	08	63	52	18	16	12	02	91	НК	15	45	18	25	00	40
	НК	28	36	28	08	00	25	20	60	12	08	00	40	КН	11	32	06	02	49	144
II-III ф.		21	47	07	08	17	88	52	27	08	09	04	173	КК	21	50	08	05	16	103
IV ф.		44	22	09	10	15	81	—						кц	00	12	11	16	61	300

БРЮСОВ-СТИХОВЕД И БРЮСОВ-СТИХОТВОРЕЦ (1910—1920-е годы)

Когда поэт и теоретик стиха совмещаются в одном лице, это всегда накладывает отпечаток и на его теории, и на его стихи. История русского стиха привыкла к тому, что на ее поворотах возникают именно такие фигуры. Кантемир и Тредиаковский, выработав свои теории стиха, переписывали заново, в соответствии с ними, все свои прежние сочинения. Ломоносов писал одновременно «Письмо о правилах российского стихотворства» и хотинскую оду. Андрей Белый, начав заниматься метрикой и открыв, что среди ритмических форм ямба есть предпочитаемые и есть избегаемые, стал с такой энергией культивировать избегаемые формы в собственных стихах, что целые сборники у него можно назвать экспериментальными[1]. Валерий Брюсов тоже был теоретиком стиха и поэтом в одном лице, и это тоже не могло не сказаться на его поэтической практике.

У Брюсова было два периода, когда стих был главной (или одной из главных) областью его экспериментов. Первый — короткий, конец 1890-х гг. Второй — затянувшийся, около 1914—1920 гг. В остальное время для Брюсова важнейшей задачей был не стих, а стиль. 1900-е годы — это стиль «классического» Брюсова «Urbi et orbi» и «Stephanos'a», в свое время блестяще проанализированный В. М. Жирмунским[2],— то, что обычно считается лучшим во всем Брюсове. 1920-е годы — это стиль «позднего Брюсова», никем до сих пор по-настоящему не проанализированный и считающийся, как бы негласно, чем-то худшим во всем Брюсове. Мнение это настоятельнейше нуждается в опровержении: можно было бы показать, как именно в своих поздних вещах Брюсов ближе всего подходит и к проблематике, и к поэтике самой современной, самой ищущей лирики XX в.,— но это, конечно, тема не этой статьи. Сейчас мы говорим не о стиле, а о стихе.

Период стиховедческих исканий 1890-х гг. мы оставим в стороне: он мало изучен, и только сейчас работы С. И. Гиндина начинают его прояснять[3]. Во всяком случае, влияние его на стихотворную практику Брюсова несомненно: уже К. Тарановский отмечает, что в стихах 1894—1897 гг. Брюсов писал традиционным четырехстопным ямбом конца XIX в., а в

---

[1] *Тарановский К.* Четырехстопный ямб Андрея Белого. — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 10 (1966), p. 127—147.

[2] *Жирмунский В.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. П., 1922.

[3] *Гиндин С.* Неосуществленный замысел Брюсова.— ВЛ, 1970, № 9, с. 189—203. Взгляды Брюсова на языковую приемлемость стиховых систем... (по рукописям 1890-х г.).— ВЯ, 1970, № 2, с. 99—109.

1898—1901 гг. временно перешел к ямбу архаизированному, с ослабленной 2-й стопой, как у поэтов допушкинского времени, и связывает это явление с занятиями Брюсова этих лет по русской поэзии XVIII в.[1]

Главная наша тема — стиховые искания Брюсова второй половины 1910-х гг. Они глубоко связаны с затяжным творческим кризисом Брюсова этих лет. Мы знаем, что, выпуская в 1909 г. «Все напевы», Брюсов в предисловии декларативно подвел итог своим прежним «путям и перепутьям» и заявил, что теперь его муза порывается по иным направлениям: «менее всего склонен я повторять самого себя»[2]. Но оказалось, что уйти от самоповторений труднее, чем декларировать это. «Зеркало теней» 1912 г. было несомненным самоповторением, но критика по инерции еще отзывалась о нем с почтением; «Семь цветов радуги» 1915 г. были самоповторением еще более явным, и тут даже в критике стали слышны осуждающие голоса. Необходимость выйти из круга прежних тем и форм ощущалась все настоятельнее.

Брюсов искал этот выход со свойственной ему систематичностью. В этих исканиях мы можем различить четыре пути. Во-первых, это попытка (в подражание позднему Пушкину) отстраниться от поэзии, сделать ее лишь малой областью в кругу своих занятий: Брюсов все больше пишет прозой («Алтарь Победы» и рассказы), пишет драмы (и бракует их все, кроме «Протесилая»), пишет популярно-исторические труды, представляя читателю то поздний Рим, то Армению, то Крит и Атлантиду. Во-вторых, это попытка систематизировать исторические декорации своей поэзии: замысел «Снов человечества», где «образы веков» должны были выступать перед читателем уже не врассыпную, а по циклам и разделам. В-третьих, это попытка систематизировать формальные средства своей поэзии: сборник «Опыты» и параллельные ему стиховедческие изыскания, о которых нам и предстоит говорить в дальнейшем. В-четвертых — и, может быть, это самое интересное — это попытка сменить свой голос, сменить свое поэтическое «я»: «Стихи Нелли», за которыми должны были последовать «Новые стихи Нелли», оставшиеся в архиве поэта (ОР ГБЛ, 386.13.5), циклизованные в форме поэтической биографии, с набросками статьи о жизни мнимой поэтессы,— все это напоминает возврат к самому началу творческого пути Брюсова, к фиктивным именам и биографиям «Русских символистов». Анализ этих стихов параллельно с прозой, например «Ночей и дней», многое может дать исследователю. Но это была игра с огнем: после самоубийства Н. Львовой в 1913 г. никакие «новые стихи Нелли» уже не были возможны.

Таким образом, причины обращения Брюсова к стиховедческим исследованиям и экспериментам лежали очень глубоко во всей его творческой ситуации 1910-х гг. Что касается внешних поводов, толкнувших Брюсова к этим его занятиям, то таких можно указать два. Во-первых — это «Символизм» А. Белого. Пока в 1900-х гг. Брюсов выковывал свой стиль, другие поэты все сознательнее занимались техникой стиха — сперва в кружке Вяч. Иванова, потом в собственных занятиях Белого, потом в «Ритмическом кружке», образовавшемся вокруг Белого. Появление «Символизма» в 1910 г. было событием, с которого ведет начало

---

[1] *Тарановски К.* Руски четверостопни јамб у првим двема деценијама XX в.— «Јужнословенски филолог», 21 (1955/56), с. 99—109.

[2] Цит. по: *Брюсов В.* Собр. соч. М., 1973, т. 1, с. 637.

все современное русское стиховедение. Брюсов не мог не почувствовать обиды, что сдвинуть изучение стиха с мертвой точки пришлось не ему, а его молодому сопернику; эту обиду он излил в статье «Об одном вопросе ритма» («Аполлон», 1910, № 11, с. 52—60), статье очень несправедливой: «вопрос ритма», о котором здесь шла речь, был вопрос о словоразделах в стихе («малых цезурах»), всю важность этого вопроса Белый понимал, писал об этом и отвлекался от него только ради предварительной ясности; Брюсов это знал и тем не менее попрекал его невниманием к словоразделам. Этим он как бы сам брал на себя обязанность осветить этот вопрос для стиховедов.

Во-вторых — это заказ С. А. Венгерова на статью «Стихотворная техника Пушкина» для собрания сочинений Пушкина. Брюсов писал ее в 1913 г. и послал Венгерову в феврале 1914 г. Статья эта хорошо известна: она состоит из трех параграфов — о метрике, о ритмике и о звукописи и рифме. Сам Брюсов был статьей не очень доволен и объяснял это тем, что ему приходилось выхватывать только самое интересное из необъятного материала[1]. Но в действительности работа над статьей должна была показать Брюсову две неожиданные для него вещи. Первое: у него, опытного стихотворца и стиховеда, не оказалось в сознании никакой общей теории стиха, с помощью которой он мог бы систематизировать свои наблюдения[2]. Второе: метрический и строфический репертуар Пушкина оказался с точки зрения поэзии XX в. удивительно беден — куда беднее, например, чем у самого Брюсова. Для Брюсова, привыкшего отождествлять понятие «хорошо» с понятиями «много и разнообразно», это было странно. Объяснение, чем же хороши, т. е. богаты и разнообразны, стихи Пушкина, приходилось искать не в метрике, а в ритмике, т. е. в «пиррихиях», «спондеях» и опять-таки в словоразделах. Это вновь приводило Брюсова к теоретической задаче: показать, в чем же состоит обилие и разнообразие русского стиха.

С этого момента и начинается новая полоса работы Брюсова над проблемами стиха[3]. Почти тотчас по окончании «Стихотворной техники Пушкина», в начале 1914 г., он садится за первый набросок книги о русском стихе. Зимой 1914—1915 гг. в Варшаве он возвращается к этой теме и напряженно работает над большим исследованием «Законы русского стиха», сохранившимся в нескольких черновых незаконченных вариантах. Затем наступает перерыв: в 1915—1917 гг. Брюсов был отвлечен работой над армянской поэзией, над «Учителями учителей», над лекциями «Рим и мир». Но к весне 1918 г. брюсовская теория стиха

---

[1] Письмо С. Венгерову, см.: *Брюсов В.* Избр. соч. М., 1955, т. 2, с. 615.

[2] Критика не замедлила указать на это. См.: *Томашевский Б.* Стихотворная техника Пушкина.— «Пушкин и его современники». 29/30. П., 1918, с. 131—143.

[3] Стиховедческие работы занимают в рукописном архиве Брюсова два картона (ГБЛ, ф. 386, 38 и 39). К сожалению, листы, отражающие разные стадии работы, здесь часто перепутаны. Пять основных стадий работы имеют здесь такой вид. 1) Черновик начала 1914 г.— квадратные желтоватые листы с характерным «черновым» почерком Брюсова, заглавие: «Учебник поэзии» (или «стихотворства»), характерная примета терминологии — «острые» и «слабые» слоги вместо «ударных» и «безударных» — 38. 20, л. 1—27; 2) перебеление этого черновика, быстро само переходящее в черновик, на квадратных листах полупрозрачной бумаги с водяными знаками,— 38. 20, л. 28—40; 3) варшавский черновик 1914—1915 гг.— квадратные листы, разлинованные прямоугольниками, заглавие — «Законы русского стиха» — 38. 20, л. 41 и далее; 38.21; 38. 24, л. 26; 4) перебеление этого черновика, само переходящее в черновик,— 38. 19 и начало 38. 24; 5) московская беловая рукопись, неполная, на продолговатых листах, заглавие — «Наука о стихе»,—38. 22 и 23.

была уже выношена настолько, что стала предметом курса в маленьком кружке — московской «Студии стиховедения», летом того же года вышли в свет «Опыты» со статьей «Ремесло поэта» — вводной лекцией этого курса, а зимой 1918—1919 гг. наконец был издан «Краткий курс науки о стихе, ч. 1: Частная метрика и ритмика русского языка» (обложечное заглавие — «Наука о стихе: метрика и ритмика»). Рукописные материалы этой стадии работы над предметом сохранились лишь неполностью. В 1924 г. «Наука о стихе» была переиздана с существенной переработкой под заглавием «Основы стиховедения: курс в. у. з.». Рукописные материалы этой переработки еще более скудны. Это не значит, что Брюсов оставил стиховедческие занятия: наоборот, они велись очень интенсивно, но уже не над метрикой и ритмикой, а над эвфонией стиха, и мы к ним еще вернемся.

Все планы и наброски, относящиеся к этим работам, от самых первых до последних, печатных вариантов, отличаются единством и постоянством плана: краткое введение, потом общий обзор «метрических элементов речи», потом обзор конкретных размеров и их ритмических вариаций, образуемых этими «элементами». В качестве «метрических элементов речи» Брюсовым перечислялись: ударный и безударный («острый» и «слабый») слог, стопа, стих, цезура, анакруса, окончание, замена (термин «ипостаса», закрепившийся в печатном тексте, появляется не сразу), иперметрия и липометрия, синереса и диереса, систола и диастола, синкопа и элидия, усечение и ослабление. Современному читателю видно, что в этом перечне собственно метрические явления, как цезура или анакруса, смешаны с общеязыковыми явлениями, как варианты произношения слогов («счастие-счастье» — синереса, «туманну даль» — усечение); но для Брюсова было важно подобрать побольше элементов, чтобы простым их перемножением сконструировать побольше вариаций стиха. Большие числа всегда действовали на Брюсова гипнотически: продемонстрировать, что «общее число модуляций 4-ст. ямба...— много десятков тысяч»[1], а общее число возможных их комбинаций исчисляется миллионами — это для него предмет особой гордости. Поэтому сплошь и рядом числа его оказываются фантастически завышенными. Число реально возможных «ритмов», т. е. комбинаций пропусков ударений, сверхсхемных ударений и словоразделов в 4-ст. ямбе с мужским окончанием — 176, это теперь просчитано и изучено стиховедами; Брюсов же оценивал его «около тысячи». Таковы же и остальные его подсчеты; на нереальность его цифр указывал еще в 1920 г. Б. Томашевский[2]. Но Брюсов выводил свои числа «модуляций» и «вариаций» простым перемножением «метрических элементов речи» до систолы и диастолы включительно — и, конечно, получал огромные числа. «Процесс вычисления доставлял ему удовольствие,— вспоминал В. Ходасевич.— ...В 1916 году он произнес целое «похвальное слово» той главе в учебнике алгебры, где говорится о перестановках и сочетаниях. В поэзии он любил тоже “перестановки и сочетания”»[3]. Не забудем, что 1916 год тоже был годом работы Брюсова над книгой о стихе.

---

[1] *Брюсов В.* Основы стиховедения. М., 1924, с. 47.
[2] *Томашевский Б.* О стихе. Л., 1929, с. 208—209.
[3] Цит. по: *Брюсов В.* Собр. соч., т. 1, с. 587.

После этого не удивителен вид черновых листов «Законов русского стиха»: это сперва расчеты с перемножениями на полях, потом роспись всех возможных вариаций и модуляций данного размера, потом — подыскивание примеров на каждый случай этой росписи,— почти пустые страницы, левый край которых занят схемами возможных модуляций, а правый ждет стиховых иллюстраций к ним. Каждый, кто занимался стихом, знает, что такое подыскивание — нелегкое дело, что для многих вариаций примеров в практике классиков нет и приходится пользоваться специально придуманными примерами[1]. У Брюсова по-настоящему подробно обследованы и исчерпывающе снабжены примерами только два самых коротких размера: 2-ст. и 3-ст. ямб. Уже на 4-ст. ямбе Брюсов оказывается подавлен массой вариаций и модуляций, к которым невозможно припомнить подходящего пушкинского примера; а о 5-ст. и 6-ст. ямбе он уже коротко пишет, что их модуляции представляют собой комбинации модуляций 2-ст. и 3-ст. ямба, и даже не пытается сколько-нибудь полно проанализировать их примерами. С такой же беглостью характеризует он в последующих параграфах дактиль, анапест и амфибрахий. Наконец, до неклассических размеров он добирается только в одном из черновиков и явно не знает, что с ними делать. Он называет их «смешанные размеры» и делит на два вида — «ломаные» и «соединенные» (терминология, по-видимому, переведена с греческого: «синартеты» и «асинартеты»). «Ломаные» делятся на «ямбо-анапестические», «дактило-хореические» (примеры — из тех стихов, которые мы теперь называем дольниками) и «собственно ломаные» (пример из чистой тоники: «Я действительности нашей не вижу...»). «Соединенные» представляют собой стихи из двух полустиший одного метра («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...») или разных метров («Ты просила ветку на память оторвать...»). Таким образом, чисто тонические стихи, с которыми именно в это время усиленно экспериментировала русская поэзия, остались почти вне поля зрения Брюсова: внимание его было сосредоточено на пушкинской классике.

В таком виде мы застаем итоги варшавской работы 1915 г. над «Законами русского стиха». Затем, как сказано, в рукописных материалах Брюсова зияет провал до самого курса в «Студии стиховедения» 1918 г. и его результата — книги «Наука о стихе». Здесь, как мы видим, подробность изложения более выровнена: Брюсов отказывается от невозможной мысли дать иллюстрации ко всем возможным вариациям ритма и ограничивается примерами, выбранными наудачу; о теоретически возможном изобилии вариаций и модуляций он сообщает лишь в примечаниях и предоставляет читателям принимать их на веру. Основная часть книги по-прежнему посвящена классическим размерам, но к ней прибавляются главы о диподиях, об античных размерах в русском стихе («сложные метры») и — по новому плану и в несколько иной терминологии — о «смешанных», чисто тонических размерах. Наконец, для издания 1924 г. («Основы стиховедения») была четче переписана вводная теоретическая глава[2], сокращен материал по античным метрам и расширен по чисто тони-

---

[1] *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. М.; П., 1923, с. 138—176; *Голенищев-Кутузов И.* Словораздел в русской поэзии.— В его кн.: Славянские литературы. М., 1973, с. 396—416.

[2] *Гиндин С.* Трансформационный анализ и метрика (из истории проблемы).— «Машинный перевод и прикладная лингвистика», 13 (1970), с. 177—200; Брюсовское описание русской силлабо-тоники в свете типологии лингвистических описаний.— «Брюсовские чтения 1971 г.». Ереван, 1973, с. 605—617.

ческим, причем в предисловии с гордостью отмечено, что «все явления новейшей нашей поэзии оказалось возможным объяснить, исходя из принципов, изложенных в "Науке о стихе"».

Таким образом, в опыте многолетней работы над наукой о стихе Брюсов-теоретик как бы показал Брюсову-практику неожиданно большую область для творческих экспериментов: разрыв между теоретически возможным обилием ритмических вариаций классического стиха и практически скудным отбором этих вариаций в творчестве поэтов-классиков. Ввести в употребление ритмы классического стиха, обойденные поэтами-классиками, стало задачей, которую себе поставил поздний Брюсов.

Осмыслилась эта задача не сразу. В книге «Опыты» (1918), служащей как бы вспомогательной теоретико-литературной хрестоматией к «Науке о стихе», первый раздел — «Опыты по метрике и ритмике» — уделяет «ритмике» удивительно мало внимания. Основное содержание раздела — сверхкороткие размеры (1-стопные; сверхдлинные размеры в «Опыты» не вошли, после многостопных стихов Бальмонта и самого Брюсова они уже не были новинкой), имитации античных размеров и образцы неклассических систем стихосложения («параллелизм», силлабика, «свободный стих» Гете и Верхарна, имитации русского народного стиха). Среди них очень скромное место занимают два стихотворения с подзаголовком «пэон третий», долженствующие показать, что эти 4-сложные стопы реально существуют в русском стихе, стихотворение «На причале» с подзаголовком «ритмы 4-ст. ямба» и стихотворение «Восход луны» с подзаголовком «ритмы 5-ст. хорея» (у Брюсова и в рукописи, и в книге обмолвка: «4-ст. хорея»). К этому следует прибавить «Вечерние пэоны», опубликованные посмертно («Неизданные стихи». М., 1928, с. 39) и «Тропическую ночь» из сборника «Последние мечты»: это последнее стихотворение образует как бы пару к «Восходу луны» — оба стихотворения написаны 5-ст. хореем, но в «Тропической ночи» все строки полноударные, а в «Восходе луны» — неполноударные, «пиррихизированные» со всем возможным разнообразием[1]. Что касается стихотворения «На причале», то оно заслуживает того, чтобы быть процитированным:

Удерживаемый причалом,
Не примиряется челнок
Ни с буреломом одичалым,
Ни с вытянутостью осок.

Челн рвет узлы, вдруг режет, взброшен,
Сеть лилий, никнет, полн воды,
Гнет тростники; вдруг прочь, непрошен,
Летит,— стал, словно вкован в льды...

И прыгнул вновь; вновь, дик, безумен,
Канат натягивает...Но
Ветер свирепствует, безумен...
Что суждено, то суждено!

Веревки перервались с треском.
Миг,— челн в просторе водяном!
Вот он, под беспощадным блеском
Небес, уже плывет вверх дном.

---

[1] Ср. ту же тему и тот же размер в стих. «При свете луны» («Последние мечты»).

Здесь действительно мы находим и редкие неполноударные формы («Ни с вытянутостью осок»), и строки, насыщенные сверхсхемными ударениями («Челн рвет узлы; вдруг режет, взброшен»...), и даже запретный в традиционном русском ямбе «долгий хориямб» — сверхсхемное ударение на двухсложном слове («Ветер свирепствует, безумен»). Это стихотворение, написанное, кажется, специально для «Опытов», намечает для Брюсова тот путь, по которому в дальнейшем пойдет его ритмика.

Однако по этому пути Брюсов пошел не сразу. «Последние мечты» написаны еще в традиционном ритме 4-ст. ямба. Лишь в сборниках «В такие дни», «Миг» — с осторожностью, и в «Далях» и «Меа» уже безудержно начинает господствовать новый, предельно отягченный и схемными и сверхсхемными ударениями тип ямба. Эта постепенность знаменательна. Чтобы из «опыта» превратиться в постоянный прием, густоударный ямб должен был найти соответствующий себе синтаксис, через синтаксис — интонацию, через интонацию — содержание. Новый ритм требовал слов отрывистых, интонации выкриков, содержания трагического; иначе он рисковал выглядеть запоздалой пародией на тяжеловесные спондеи Тредиаковского. Ни величавая эстетическая всеядность лирического героя «Семи цветов радуги», ни холодная отрешенность в «Последних мечтах» не давали интонационной основы для такого синтаксиса. Источником и образцом для новой интонации, разорванной, с недоговорками и самоперебиванием, торопливой и взволнованной, стал для Брюсова Борис Пастернак. У Пастернака новая интонация мотивировалась любовным опьянением в «Сестре моей — жизни», болезнью и детскими воспоминаниями в «Темах и вариациях». Брюсову эта мотивировка не подходила: собственную мотивировку взволнованного трагизма своих последних книг он нашел в сопоставлении переживаемого момента (и какого момента!) со всей мировой историей, земных событий (и каких событий!) с бесконечностью вселенной. Любопытно, однако, что новый ритм и новый стиль впервые являются у Брюсова не в стихах общественного содержания, а (по следам Пастернака) в стихах личных и любовных — это относится к сборникам «В такие дни» и «Миг». Так постепенно складывалось то единство формы и содержания, которое образовало поэтику позднего Брюсова, до сих пор столь мало исследованную и оцененную.

Примеры вскрикивающих сверхсхемноударных ритмов позднего Брюсова у всех на слуху. «Взмах, взлет! челнок, снуй! вал, вертись вкруг! Привод, вихрь дли! не опоздай! Чтоб двинуть тяжесть, влить в смерть искру, Ткать ткань, свет лить, мчать поезда!..» Или: «Дуй, дуй, Дувун! Стон тьмы по трубам, Стон, плач, о чем? по ком? Здесь, там — По травам ржавым, ах! по трупам Дрем, тминов, мят, по всем цветам...» Это слуховое впечатление полностью подтверждается статистикой ритма. В приложении к этой статье читатель найдет таблицу эволюции 4-ст. ямба Брюсова: из таблицы видно, что средняя схемная ударность внутренних иктов у Брюсова от «Urbi et orbi» до «Меа» повысилась с 77 до 86%, сверхсхемная ударность начального слога — с 19,5 до 42% (больше, чем вдвое), сверхсхемная ударность внутренних слогов — с 3 до 9,7% (больше, чем втрое)[1]. Брюсов показал, что неиспробованные ритмы, некано-

[1] Отмечено уже в книге Л. Тимофеева «Проблемы стиховедения» (М., 1931) с попыткой «социологического» истолкования.

низированные «ипостасы» в таком заезженном размере, как 4-ст. ямб, возможны не только теоретически, но и практически.

В других двухсложных размерах — 5-ст. ямбе, 4-ст. хорее — мы видим ту же тенденцию к отягчению стиха схемными и сверхсхемными ударениями, но в меньшей степени. «Был мрак, был вскрик, был жгучий обруч рук, Двух близких тел сквозь бред изнеможденье. Свет после и ключа прощальный стук, Из яви тайн в сон правды пробужденье» — это 5-ст. ямб «Мига». Зато трехсложные размеры опять-таки загружаются сверхсхемными ударениями до предела. «Миг, миг, миг! Где, где, где? Все — за гранью, не схватишь, Все — в былом, нам — в века путь, плачевный псалом! Будда — миф, ложь — Христос, в песне — смысл Гайавате, Жизнь висит (копьям цель),— долго ль? — Авессалом!» За обилием сверхсхемных ударений и пропуском схемного (в слове «Авессалом») мы едва прослушиваем здесь метр 4-ст. анапеста. К сожалению, трехсложными размерами Брюсов писал сравнительно мало (хоть и чаще, чем в свою классическую пору); поэтому статистика здесь малодоказательна. Однако если все же сравнить процент ударности каждого слога в 4-ст. анапесте позднего Брюсова (стихотворения «Эры», «Невозвратность», «Прибой поколений» из «Меа», всего 72 строки) с достаточно характерным для традиции XIX в. 4-ст. анапестом Надсона (388 строк), то отягченность брюсовских стихов будет разительна:

Слог	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Брюсов	78	1	100	30	15	99	48	11	95	11	5	100
Надсон	27	1,5	100	0	0	100	1	0	100	0,3	0,3	100

Логическим финалом этого стремления к отягчению стиха должен был стать стих из одних только ударных слогов. Такое стихотворение Брюсов написал: это 8-стишие 1921 г. «Поэту»: «Верь в звук слов: Смысл тайн в них, Тех дней зов, Где взник стих...» (Правда, справедливости ради, надо вспомнить, что когда-то Вяч. Иванов уже перевел сплошными односложными словами четверостишие Терпандра к Зевсу, а И. Аксенов уже спародировал это в одном из хоров своей трагедии «Коринфяне», 1918.)

Таковы эксперименты позднего Брюсова в области ритмики. В области метрики они менее интересны. Все основные размеры классической силлабо-тоники уже были разработаны; оставались только эксперименты со сверхдлинными и сверхкороткими строками. Сверхдлинные строки тоже уже не были внове после того, как Бальмонт приучил читателей к 8-ст. хорею, а сам Брюсов дал образцы 12-ст. хорея («Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида, в царстве пламенного Ра...») и 12-ст. ямба («Я был простерт, я был как мертвый. Ты богомольными руками мой стан безвольный обвила...»). В «Опытах» Брюсов почти не экспериментирует с длинными строками — только в «Алтаре страсти» он демонстрирует 7-ст. хорей, но куда менее выразительный, чем когда-то в «Коне блед». Из сверхкоротких строк он пишет для «Опытов» 1-стопные хореи и 1-стопные ямбы — опять-таки звучащие значительно хуже, чем давний (1894) одностопный «сонет предчувствий» («Зигзаги Волны Отваги Полны...»), которого он никогда не печатал. Интересной областью для экспериментов были также разностопные

(«вольные») стихи всех размеров. Брюсову принадлежит заслуга их обновления в переводах из Верхарна; но, по-видимому, в его сознании верхарновская форма слишком спаялась с верхарновскими темами: в «Опытах» она представлена переводом из Верхарна, а в оригинальном творчестве — такими откровенными имитациями Верхарна, как «Мятеж» («В такие дни») и «Стихи о голоде» («Дали»); лишь в неизданных стихах последних лет Брюсов нащупывает в этом размере собственную интонацию, опирающуюся на свободный акцентный стих, короткие строки и сложное переплетение рифм (таково предположительно последнее стихотворение Брюсова «Вот я — обвязан, окован...»). Значительную часть «Опытов» занимают имитации античных логаэдов; ими Брюсов умело пользовался в переводах античных поэтов, но к оригинальной тематике их почти не применял (как делали, например, тот же Вяч. Иванов или С. Соловьев).

Наконец, необходимо отметить настойчивые, но малоудачные попытки Брюсова выйти за пределы классических размеров. Между 1900 и 1920 гг. стихотворения, написанные несиллабо-тоническими размерами, составляют в сборниках Брюсова 5%, а в 1920—1924 гг. — 20%, т. е. целую пятую часть. Для метрического репертуара поэта это очень большой скачок. Но при всей настойчивости этих экспериментов, Брюсов не нашел в них собственного голоса.

Известно, что между силлабо-тоникой и чистой тоникой существует ряд переходных форм: в силлабо-тонике объем междуиктовых интервалов зафиксирован строго — 1 слог в ямбе и хорее, 2 слога в дактиле, амфибрахии и анапесте; в дольнике объем междуиктовых интервалов колеблется в диапазоне 1—2 слога; в тактовике — в диапазоне 1—2—3 слога; и уже затем, по-видимому, начинается чисто тонический стих, в котором диапазон междуударных слогов ничем не ограничен[1]. У разных поэтов степень чуткости к этой разнице размеров различна. Так, Луговской чувствовал разницу между тактовиком и чистой тоникой, а Маяковский ее не чувствовал: стихов, написанных правильным тактовиком, у него нет. Так, Блок чувствовал разницу между дольником и более свободными метрами, а Брюсов ее не чувствовал: стихотворений, написанных правильным дольником, у него очень мало, его дольник все время сбивается в тактовик и затем в акцентный стих. Это — следствие стиховой культуры, стихового воспитания брюсовского вкуса: он был воспитан на классической русской силлабо-тонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но все, что находилось за ее пределами, смешивалось для него в хаос «смешанных метров». Он пытался разобраться в этом хаосе, но опять-таки подходил к нему с меркой силлабо-тоники: неклассические размеры представлялись ему теми же классическими, только расшатанными путем «иперметрических» и «липометрических» ипостас, т. е. произвольного наращивания или убыли слогов в любом месте стиха. По-видимому, он сам ощущал неадекватность такого подхода; поэтому-то в «Науке о стихе» и «Основах стиховедения» «смешанные метры» задвинуты в самый конец книги и изложены с минимумом подробностей и обобщений, как набор конкретных примеров с комментариями. Отсюда же — странное на первый взгляд разделение свободных стихов

---

[1] *Гаспаров М.* Современный русский стих: метрика и ритмика. М., 1974. Термин «дольник» употребляется в современном, а не брюсовском понимании этого слова.

«французского типа» и «немецкого типа»: если ограничить поле зрения одной строкой, а не всем метрическим контекстом произведения и если ограничить средство измерения стиха стопой, а не подсчетом колеблющегося числа слогов между иктами, то, конечно, разница между стихами, отдельные строки которых укладываются то в один, то в другой силлабо-тонический размер, и стихами, отдельные строки которых не укладываются в силлабо-тонику, а уже расшатаны «иперметрией» и «липометрией», окажется для исследователя делом первостепенной важности: эту разницу и хотел отметить Брюсов малоудачными терминами — «французский» и «немецкий» тип.

Собственные стихи Брюсова в несиллабо-тонических размерах представляют собой обычно классические трехсложные размеры, расшатанные «иперметрией» и «липометрией» вполне произвольно; лишь изредка они удерживаются в рамках дольника («Череп на череп» в сб. «В такие дни») или тактовика («Все люди», там же). Младшее поколение поэтов, воспитанное на дольниках Блока, уже различало неклассические ритмы в стихах лучше, чем старый мэтр.

За метрикой — фоника, иначе говоря, «опыты по эвфонии и рифмам», как гласит подзаголовок сборника «Опыты». Что это особый раздел теории стиха, следующий за метрикой и ритмикой, для поэта стало ясно с первых же черновых планов; но терминология здесь устанавливалась не сразу. «Учение о фонографии, евфонии и рифмах», «евтония, евритмия и фонография», «учение о рифмах и логографии»,— читаем в планах 1914—1915 гг. В свое варшавское сидение Брюсов начал набрасывать и этот раздел, причем методика его была все та же: он рассчитывал, какие возможны аллитерационные сочетания из двух, трех и более звуков, а потом выписывал их схемы столбиком, чтобы впоследствии подыскать примеры на каждый случай. Разумеется, в подавляющем большинстве случаев примеры так и остались неподысканными. Что касается рифмы, то тут Брюсов прежде всего сосредоточился на классификации рифм с нескольких точек зрения, и здесь у него дело пошло удачнее: получившуюся классификацию рифм («метрически», «евфонически» и «строфически») он приводит в примечаниях к «Опытам» и повторяет в приложении к «Науке о стихе».

Основная работа Брюсова над эвфонией падает уже на 1920-е гг., на время его преподавания в ВЛХИ. Работа была огромная, материалы ее занимают в брюсовском архиве целый картон (386.39; наиболее подробное и развернутое изложение материала — в ед. хр. 4—5). Опубликована была из всего этого при жизни Брюсова лишь небольшая, но превосходно вобравшая в себя все главное статья «Звукопись Пушкина» («Печать и революция», 1923, № 2, перепечатана в книге «Мой Пушкин», М., 1928, и затем в «Избранных сочинениях», 1955, т. 2), а посмертно — не очень удачная стенограмма двух лекций 1924 г. («Из лекций В. Я. Брюсова по теории стихосложения: вопросы эвфонии», ИАН ОЛЯ, 14 (1955), вып. 3, с. 280—287). Как известно, удовлетворительная теория эвфонии и классификация аллитераций не выработана до сих пор: и о брюсовской системе можно с уверенностью сказать, что она сильно опередила свое время и не уступает некоторым новым построениям[1]. Это тем более

---

[1] *Masson D. I.* Sound-repetition terms — In: «Poetics. Poetyka. Поэтика». Warszawa, 1961, p. 189—199.

замечательно, что собственная научная подготовка Брюсова была явно недостаточна, он все время путал звук и букву, и его попытки самодельных фонетических транскрипций очень фантастичны.

Теория эвфонии делится у Брюсова на 4 части: «учение о звучании» (о выборе благозвучных слов и о благозвучии на стыках слов), «учение о звучности» (об аллитерациях, т. е. повторах согласных, и ассонации, или инструментовке, т. е. повторах гласных), «учение о созвучиях» (т. е. о рифме — фактически подраздел учения о повторах) и «учение о звукописи» («звукопись в узком смысле слова» и «звукоподражание»). Приводим программу спецкурса по эвфонии для ВЛХИ, сохранившуюся в архиве (386.39.1); примеры, иллюстрирующие перечисляемые явления, можно найти в статье «Звукопись Пушкина».

1. Определение эвфонии. Эвфония общая и частная. Главные части эвфонии. Определение основных понятий: звук, слово, звукоряд. Система звуков русского языка и их отношение к буквам.

2. Учение о выборе звуков. Учение о словосочетании (конца и начала слов). Какофония. Гиат. Накопление гласных и согласных. Избыток слов слишком коротких или многосложных.

3. Учение о звучности. Определение аллитерации или повтора. Формы аллитераций: анафора, эпифора, зевгма, цикл.— 4. Роды аллитераций: I) по составным элементам (простая и составная, гласная и согласная, точная и неточная), II) по месту в слове (начальная, ударная, конечная; открытая и закрытая); III) по расположению (прямая, обратная, метатетическая, сплошная и прерывная).— 5. Виды аллитераций: I) по числу (одинарная, двойная, тройная), II) по взаимному расположению (смежная и раздельная), III) по месту в звукоряде (начальная, серединная, конечная; анафорическая, эпифорическая, зевгматическая, циклическая).— 6. Разложение аллитераций: I) детализирующее, суммирующее, амфибрахическое; II) прямое, обратное, метатетическое. Пролепс, силлепс, интеркаляция. Тоталитет. Метаграмма.— 7. Системы аллитераций. Системы из 1 элемента (одинарная, двойная и т. д.). Системы из 2 элементов (последовательная, перекрестная, обхватная). Квадрат, спираль, цепь, инверсия. Системы из трех и более элементов. Умножение аллитераций.

8. Учение о инструментовке. Ряды гласных. Инструментовка звукоряда и системы звукорядов. Инструментовка рифм (эпифорическая).

9. Учение о звукописи. Характер звуков: а) согласных, б) гласных. Сравнительная звучность их. Звукоподражание. Игра звуками.

10. Учение о созвучиях. Рифма, ассонанс, диссонанс и др. Рифма классическая и новая. Роды рифм (по числу слогов: мужская, женская, дактилическая и т. д.). Виды рифм (точная и неточная, корневая и флективная, сочные, обыкновенные и глубокие и др.). Формы рифм (омонимические, тавтологические, повторные, укороченные и др.).— 11. Новая рифма. Роль опорной согласной. Полурифмы. Ассонансы (французские и германские). Начальные (скандинавские) рифмы. Диссонансы.— 12. Место рифмы в звукоряде (конечные, полустишные, начальные, внутренние). Место рифмы в системе звукорядов (смежные, перекрестные, обхватные, тернарные и многократные). Монорифмика.— 13. Теория рифм русского языка. Морфологические причины созвучий. Таблицы рифм. Параллели рифмы русской и иноязычной.

14. История эвфонии. Эвфония в античной поэзии. Эвфония у романтиков. Эвфония у Пушкина. Эвфония в новой поэзии.— 15. История рифмы. Народная поэзия. Рифма в старогерманском и старороманском стихах. Рифма в русской народной поэзии. Рифма в русских виршах XVII в. Рифма XVIII в. Рифма Пушкина. Новая рифма.

16. Контрапункт. Ритмическое значение эвфонии. Эвфоническое строение целого стихотворения. Эвфония отдельных поэтов.— 17. Отношение эвфонии к мелодике. Роль акцента. Значение тембра. Влияние стилистики на эвфонию.

18. Новейшие методы изучения эвфонии. Экспериментальная эвфония. Приборы для записывания эвфонических явлений. Будущее науки.

К сожалению, показать конкретную связь между эвфонической теорией и эвфонической практикой Брюсова при теперешней недостаточной разработке фонического анализа стиха вряд ли возможно. Статистические методы применительно к таким малым отрезкам текста, как стихотворная строка, требуют еще сильной доработки. Поэтому приходится ограничиваться примерами — и прежде всего процитировать одно малоизвестное стихотворение Брюсова 1913 г. («Неизданные стихотворения». М., 1935, с. 261), предвосхищающее фонику позднего Брюсова в такой же мере, как стихотворение «На причале» предвосхищало ритмику позднего Брюсова.

СЕВЕР

Раскинь пленительные лени,
Плененный ленник белизны!
День в день! тень в тень! — в измене тени
За стаей голубых оленей
Звени, звени, звените, сны!

Безбрежней побережье снега
Под лаской искристой луча.
Взвизг исступленного разбега...
Влеките, лыжи, до ночлега:
В окне — священная свеча!

И сладко-мягок мех медвежий
Для двух притихлых в рыхлый пух.
Олени голубые — те же,
Но тени в тень, день в день все реже
Тревожат взвороженный слух.

Ночь. Корчатся волчцы короче,
Веселья ведьм седьмей во тьме...
Для нас сиянней дани ночи,
И маревами манят очи
В безбрежно-белой бахроме.

Главное в этом стихотворении — принцип подбора слов по звуковому сходству. Именно этот принцип усиленно разрабатывается Брюсовым в стихах (1920-х гг.: «Пальцами пальм сплошь целованный Цейлон...», «Сутра с утра; мантра днем; дань молчаний; В мантии майи мир скрыт ли, где скит?..», «Тоги; дороги, что меч; влечь под иго Всех; в речи медь; метить все: А и Б...», «С Ганга, с Гоанго, под гонг, под тим-

паны, Душны дурманы отравленных стран...», «Следить, как там, в тени, где тонь трясинных топей, Где брешь в орешнике, где млеет мох века...», «Дотлел, белея, пепел лепета...», «Шум пум, змей смесь, гребки колибри», «Домби дамбами давят Отелл...». Можно надеяться, что в близком будущем мы сможем выразить в числовых показателях аллитеративную насыщенность и перенасыщенность этих стихов по сравнению со стихами, скажем, раннего и зрелого Брюсова; покамест же, к сожалению, приходится довольствоваться конкретными примерами вроде приведенных, которые, однако, можно черпать буквально с каждой страницы «Далей» и «Меа».

В лучшем положении мы находимся по отношению к рифме. Кстати, и для Брюсова трактовка рифм явно была более близка, чем трактовка аллитераций[1]. Знаменательно, что второй раздел сборника «Опыты» называется «Опыты по эвфонии (звукопись и созвучия)», но фактически он весь посвящен только опытам над рифмой: сверхдлинные рифмы, омонимические рифмы, глубокие рифмы, неравносложные рифмы, разноударные рифмы, необычное расположение рифм и т. д. Любопытно, что расшатанные рифмы — ассонансы — занимают в этом ряду весьма скромное место, хотя в последующем творчестве Брюсова именно они выдвигаются на первое место.

В брюсовских экспериментах с рифмой можно выделить два направления: условно говоря, «количественное» и «качественное». «Количественное» — это нанизывание длинных и сверхдлинных рифмических цепей: тройных, как в терцинах, четверных, как в сонетах, и так далее, через цикл «Перезвучия» 1916 г. вплоть до экспериментального стихотворения в октавах «О могуществе любви» (1918), где нанизаны 51 рифма к слову «счастье» и 17 рифм к слову «любовь» — словам, как известно, очень трудным для рифмовки. С более простыми рифмическими сочетаниями Брюсов при такой выучке справлялся еще легче: в переводе элегии Нерсеса на падение Эдессы он дает подряд 130 рифм на «-ой». Подыскивание рифм к нечастым звукосочетаниям было для Брюсова обычным упражнением ума: как Пушкин в творческие паузы набрасывал на полях рукописей рисунки, так Брюсов — столбцы рифм на «-ард» или «-ень». В примечаниях к «Опытам» и в рецензии на Жир-

[1] Ср. его рецензию на книгу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» (П., 1923) — «Печать и революция», 1924, № 1, перепечатана в «Избранных сочинениях», 1955, т. 2, с. 343—345. Приведем, кстати, очень характерную для Брюсова заметку о рифме, до сих пор не публиковавшуюся (386.29.23, по старой орфографии): «Конечно, рифма — украшение. В языках, где нет долготы и краткости гласных и где поэтому стих не может измеряться временем, потребным для его произнесения (число «мор»), рифма отмечает конец стиха. В руках мастера рифма является мощным средством изобразительности, выдвигая отдельные слова на первое место. Наконец, рифма может придать новое очарование стиху, особую музыкальность... И все же есть в созвучиях рифм некое иррациональное начало. «В созвучьи этих слов виновно Провиденье»,— писал один из лучших русских поэтов. Задача поэта — разгадать внутренний смысл, который связывает рифмующиеся слова. Слов, не имеющих рифм, не существует: это — аксиома стихотворной техники. В той или другой своей форме, но каждое слово имеет свою рифму. И если поэт чувствует, сознает, что такое-то слово он должен поставить на конец стиха, отступать от этого — уже преступление перед вдохновением. Пусть тогда поэт во что бы то ни стало найдет и отвечающую рифму и пусть разгадает, какая связь затаена между этими двумя словами. Как бы ни казались эти два слова чуждыми одно другому, между ними **должны** существовать смысловые связи, **ибо они рифмуются**». Такого рода высказывания характерны и для многих зарубежных поэтов XX в.; в художественной практике русских поэтов XX в. такой подход к звукам стиха свойствен раннему Пастернаку и, особенно, М. Цветаевой.

мунского он высказывает пожелание, чтобы были составлены таблицы «рифмических типов» слов и словоформ: такой-то тип 1-го склонения на ударное «а» дает по падежам такие-то окончания и т. д. В 1920-х гг. Брюсов сам пытался составить образцы таких таблиц (по своему обычному дедуктивному методу: сперва разметить все возможные случаи, а потом уже приискивать материал для заполнения пустых клеток), но не справился с этой громоздкой задачей и оставил лишь наброски (386.39.13). Эти «количественные» эксперименты с нанизыванием длинных рифмических цепей достигают у Брюсова предела в год «Опытов» (1918), а затем резко обрываются: поздний Брюсов сосредоточивается исключительно на «качественных» экспериментах с рифмой.

«Качественное» направление эксперимента — это поиски нетрадиционных, редких, неожиданных рифм. Здесь тоже можно выделить два подхода — один, условно говоря, «лексико-грамматический», другой — «фонетический». Для раннего Брюсова характерен первый, для позднего — второй. «Лексико-грамматическое» новаторство в рифмах — это использование редко привлекавшихся слов и грамматических форм (деепричастий, императивов и пр.): отсюда такие характерные для «классического» Брюсова рифмы, как «покинув—павлинов», «распят—аспид», «зорче—корчи», «киньте—лабиринте» и пр.[1] Как предположено новейшими гипотезами (Р. Якобсон[2]), общее направление эволюции рифмы в русской поэзии — это ее «деграмматизация», от сплошного параллелизма глагольных рифм у Симеона Полоцкого до сознательного избегания всякого грамматического сходства в рифмующихся словах. Брюсов — предельная точка этой деграмматизирующей тенденции. Для него это была вполне сознательно поставленная теоретическая программа; и он придавал ей такую важность, что наперекор общепринятой во всех языках терминологии именовал «богатыми рифмами» не рифмы с опорным согласным, как это делалось всегда («ограда—награда» и т. п.— их он называл «сочными» и «глубокими»), а именно рифмы разных грамматических категорий («слушаю—сушею», «лед—встает» и т. п.). Статистика грамматических форм русской рифмы до сих пор в широких размерах не предпринималась; мы для опыта сопоставили первую сотню мужских рифм из пятой главы «Евгения Онегина» и из выборки стихов «Urbi et orbi» в «Избранных сочинениях» 1955 г. Сопоставление показывает: на 100 рифмических пар у Пушкина приходится 61 грамматически однородная, у Брюсова — 51; в том числе глагольных однородных рифм у Пушкина — 18, у Брюсова — только 5; любопытно отметить также, что с помощью местоимений у Пушкина образованы 29 рифм («мне—во сне», «он—Агафон» и пр.), у Брюсова — только 8 рифм: Брюсов явно бережет конец стиха для более значащих и веских частей речи (ср. выше). Насколько эти примеры индивидуальны для Пушкина и Брюсова и насколько они общехарактерны для их эпох и школ, могут показать лишь дальнейшие исследования.

Второе, «фонетическое» направление «качественных» экспериментов с рифмой — это использование неточных, расшатанных рифм. Первые опыты таких рифм мы находим еще у раннего Брюсова — например,

---

[1] Примеры — из В. Жирмунского (Рифма..., с. 94—95).

[2] *Якобсон Р.* К лингвистическому анализу русской рифмы.— В кн.: *Jakobson R.* Studies in Russian philology.— «Michigan Slavic Materials», no. 1, Ann Arbor, s. a.

пленившие молодого Блока неравносложные рифмы в стихотворении «Побледневшие звезды дрожали...» («тополей—аллее», «зари—Марии») или рифмы в городских стихах «Tertia vigilia» типа «города—холодом». Но все это были единичные эксперименты, замкнутые отдельными стихотворениями или, самое большее, отдельными циклами стихотворений (на неточных рифмах построен весь шведский цикл «На гранитах» во «Всех напевах», но во всем остальном этом сборнике с трудом можно найти хоть одну расшатанную рифму). У позднего Брюсова использование неточной рифмы становится не исключением, а правилом: «хмель—умей», «мудрецов—лицо», «рыцарь—закрыться», «воспетых—аспектах», «раздумий—раздует», «завтра—плеозавра», «купают—купавы», «на мачте—команчей», «плаваньи—пламени», «медленно—медь в вино» и т. п. В сборнике «Urbi et orbi» неточные рифмы составляли 1% (да еще 7% из остальных 99 занимали «дозволенно-неточные» рифмы на йот — «столетий—дети», «грубый—губы»); в сборнике «Mea» неточные рифмы составляют не 1, а 31,5% всех рифмических пар (да еще из остальных рифмы на йот составляют не 7, а 17%, так что на долю вполне правильных рифм остается только около половины — 51,5%).

Конечно, поздний Брюсов брал здесь пример с младших поэтов, с футуристов, особенно с Пастернака и Маяковского. Но интересно отметить здесь одну тонкость, до сих пор никем не отмеченную[1]. Неточная рифма может образовываться двумя способами: прибавлением—убавлением звука, напр., «ветер—на свете», или заменой звука, напр., «ветер—вечер» (оба примера, как известно, из Блока). Приучил русских поэтов к расшатыванию рифмы именно Блок, он дал им образцы обоих типов неточности, но сам предпочитал более простой, прибавление—убавление: «стуже—кружев», «казни—дразнишь». В этом направлении за Блоком пошел Маяковский — для него тоже характернее рифмы с прибавлением—убавлением: «Ленин—колени», «Калинин—на клине». Но несмотря на всю мощь таланта и авторитета Блока и Маяковского, здесь советская поэзия за ними не пошла: она предпочла более резкие рифмы с заменой звука: «шапку—шатко», «крови—роли», «модном—мертвом», «думать—дура» и т. д. (примеры из Евтушенко; аналогичные можно привести из Пастернака, Есенина, Сельвинского, Вознесенского и др.). И вот оказывается, что Брюсов в этой волне экспериментов по расшатыванию рифмы примкнул к тому направлению, которое осталось наиболее прогрессивным: рифмы с заменой звука («хмель—умей», «купают—купавы») ему интереснее, чем рифмы с прибавлением—убавлением («рыцарь—закрыться»). Обозначим рифмы точные, т. е. с тождеством всех послеударных согласных, через Т; рифмы, образованные прибавлением—убавлением хотя бы одного из послеударных согласных, через П; рифмы, образованные заменой хотя бы одного из послеударных согласных, через М; тогда соотношение Т:П:М будет достаточно наглядным показателем расшатанности рифмы у поэта[2]. Так вот, для Блока соотношение Т:П:М в женских рифмах равняется 86:11:3 (основная масса рифм — точная, рифмы с заменой составляют экспериментально-

[1] Ср., впрочем: *Самойлов Д.* Книга о русской рифме. М., 1973.

[2] Можно было бы пойти дальше и подсчитать Т:П:М для каждой позиции согласного в рифме — но об этом мы предполагаем напечатать отдельную работу «Фоника русской неточной рифмы».

малую часть); для Маяковского в «Облаке в штанах» — 48:45:7, во «Владимире Ильиче Ленине» — 41:51:8; для Брюсова в «Меа» — 51,5:32:16,5 («Миг» и «Дали» дают цифры почти тождественные); для Пастернака в «Сестре моей — жизни» — 32:41:27; для Евтушенко 1960-х гг. — 45:12:43; для Вознесенского 1960-х гг. — 26:24:50. Грубо говоря, предшественником современной рифмы Евтушенко, Вознесенского и других оказываются, как это ни странно, не Маяковский и Блок, а Пастернак и Брюсов.

Расшатывание рифмы требует компенсации. Открывателем одной из форм такой компенсации был Брюсов в статье 1924 г. под броским названием «Левизна Пушкина в рифмах»[1]. Здесь он показывает, что подобная забота о «сочности» и «глубине» рифмы была не чужда и классикам. Примеры из Пушкина, приводимые в статье, не очень убедительны: Брюсов здесь учитывает созвучия, часто довольно далекие фонетически и удаленные от конца стиха. Зато собственная стиховая практика Брюсова показывает заботу поэта о предударных созвучиях очень ярко. Здесь мы также имеем возможность обратиться к объективному числовому показателю: подсчитать, сколько опорных согласных приходится в среднем на сотню рифм каждого вида у поэта. (Тождественными опорными согласными мы считаем не только, например, Д и Д, но и Д и Д', Д и Т, Д и Т': обследование довольно большого материала показало, что подобная степень фонетической близости в неточной рифме для поэтов ощутима. «Опорными» мы называем только те согласные, которые не отделены от рифмующего ударного гласного никакими другими согласными: так, в рифме «пространство—постранствуй» мы не считали «п» опорным согласным, так как в слове «пространство» он отделен от ударного гласного согласным «р»). Вот вычисленные таким образом показатели «левизны» рифмы для Пушкина («Евгений Онегин», гл. II—III), раннего Брюсова («Urbi et orbi»), позднего Брюсова («Меа»), Маяковского («Владимир Ильич Ленин») и Пастернака («Сестра моя — жизнь»):

Рифмы	Пушк.	п. Бр.	р. Бр.	Маяк.	Паст.
Мужские закрытые точные	20	25	116	102	86
Мужские открытые точные	11	8	72	75	48
Мужские неточные	—	—	175	69	110
Женские точные	21	16	106	65	72
Женские неточные	—	—	112	71	79
Дактилич. точные и неточные	—	10	72	45	53

Разница между ранним и поздним Брюсовым здесь разительна: ранний Брюсов держится «пушкинских» норм «левизны», а то и еще того меньших; поздний Брюсов держится норм «левизны», сложившихся в XX в., а то и еще того больших. Почти всюду показатели Брюсова — больше 100 опорных согласных на 100 рифм: это значит, что практически все или почти все рифмы у позднего Брюсова снабжены опорным согласным, чего нет даже у его образцов XX в. Брюсов-теоретик и Брю-

[1] Ср., впрочем, еще у В. Жирмунского (Рифма..., с. 218—220) и рецензию Брюсова на эту книгу.

сов-практик идут здесь в ногу: первый подмечает тенденцию, второй реализует и даже гиперболизирует ее.

Последний раздел брюсовской теории стиха — это строфика, «учение о строфах и формах», «формалика», как выражается Брюсов в одном из черновых планов. Здесь Брюсов-теоретик почти не оставил рукописных материалов; только среди варшавских черновиков (386.38.24) имеется очень беглый набросок плана этой третьей части «Законов русского стиха»: глава I, «Строфика» (Параграфы; двустишие, трехстишие и т.д., потом «постоянные строфы»: спенсерова, онегинская и др., «античные строфы» — сапфическая, алкеева и др. и, наконец, «стихи рифмованные и белые», «стихи равностопные, неравностопные и вольные», «стихи строгие, разномерные и свободные» и как приложение «Общий очерк учения о движении стиха»); глава II, «Постоянные формы» (параграфы: терцины, октава, сонет, триолет и т. д.).

Причина сравнительного равнодушия Брюсова-теоретика к этой теме понятна: здесь было меньше всего работы для ума, здесь все правила построения спенсеровой строфы, алкеевой строфы, триолета или сонета давно уже были выработаны и требовали лишь внятного пересказа с примерами. Тем не менее в «Опытах» этот раздел представлен весьма полно; при этом значительная часть материала была перенесена сюда из другого брюсовского предприятия тех же лет, из «Снов человечества». В самом деле, задачи историко-литературной антологии «Сны человечества» и теоретико-литературной антологии «Опыты» для Брюсова во многом перекрещивались. Программой «Снов» было представить «все формы, в какие облекалась человеческая лирика» (предисловие Брюсова); эти «формы» для Брюсова, конечно, были не только и не столько формами поэтического мышления или эмоций, сколько формами стиха и стиля. Поэтому воспроизведение экзотических форм виланели, ритурнели, канцоны, газеллы, танки и пр. было для Брюсова в «Снах человечества» законом, а оттуда соответственные образцы легко перекочевывали и в «Опыты». Наряду с такими стилизациями инолитературных форм вошли в «Опыты» и прямые переводы — во-первых, из латинских поэтов, которыми Брюсов занимался в это же время независимо от «Опытов» (замысел антологии «Римские цветы»), во-вторых, из армянской поэзии, которую он открыл для себя и для русского читателя именно в эту пору. Но теоретических пояснений к этому разделу Брюсов дает меньше всего и несколько раз даже прямо отсылает читателя к достаточно пошлому учебнику Н. Шульговского[1].

Неудивительно, что в первых набросках плана «Опытов» (386.14.6/1, л. 7 об.; 6/2, л. 47 об.; 6/3, л. 22) программа «форм» стоит на первом месте, а не на последнем, как она оказалась в законченной книге: здесь легче всего было припомнить и перечислить материал. Почти все «формы», намеченные в этих набросках, были реализованы; остались без образцов разве что октава (по недосмотру), спенсерова строфа (заготовленный образец сохранился в неоконченном черновике), «вирилэ» (Брюсов упорно писал это слово именно так), децима, «центон из стихов Пушкина» (ср. глоссу на стихи Пушкина «Парки бабье лепетанье», «Неизданные стихи», 1928, с. 62; там же рядом «вариации» «Томные

---

[1] *Шульговский Н.* Теория и практика поэтического творчества: технические начала стихосложения. СПб., 1914; ср. рецензию Брюсова в «Русской мысли» (1914, № 3, с. 97—98).

грезы» и двухстолбцовый сонет «Отточенный булат — луч рдяного заката», 1918, явно тоже подходящие под программу «Опытов»).

Культивирование таких строф и твердых форм, за которыми стоит ощутимая культурная традиция, которые подсказывают читателю дополнительный запас содержательных ассоциаций,— черта, общая для всей эпохи русского символизма. Так, Вяч. Иванов писал поэму о детстве онегинской строфой, одно из стихотворений — строфой «Коринфской невесты», а С. Соловьев пользовался строфами «Воспоминаний в Царском Селе» и «Эоловой арфы». У Брюсова аналогов этому нет: стихотворений с таким конкретным «строфическим адресом» он не писал (разве что можно назвать поэму «Исполненное обещание», прямо стилизованную под «Шильонского узника»). Но сонеты и терцины были для него привычной и органичной формой («Сонеты и терцины» назывался цикл в «Urbi et orbi», терцинами написана и первая эпическая поэма Брюсова, «Аганатис», и последняя, «Страсть и смерть»), он написал два венка сонетов, цикл баллад старофранцузского типа, упражнялся в оригинальных строфах со сложным переплетением рифм, в частности — в цепных[1] строфах; все это — ориентация на культурное прошлое, на традицию. Предела эта тенденция достигает в «Опытах». А затем наступает резкий обрыв. Ранний Брюсов в своих исканиях повернут к прошлому, поздний — к будущему, ассоциативная нагрузка традиционных форм для него теперь лишь стеснительна. В его поздних сборниках, начиная с «В такие дни», нет ни сонетов, ни терцин, почти начисто исчезают оригинальные строфы со сколько-нибудь сложной рифмовкой, почти все стихи написаны обычными четверостишиями с рифмовкой ABAB или строфами, близко производными от нее. Любопытно проследить эволюцию строфических экспериментов Брюсова по проценту традиционных четверостиший в его книгах: чем выше этот процент, тем равнодушнее к строфике Брюсов этих лет, чем ниже этот процент, тем больше он занят строфическими экспериментами. Мы находим: в сборниках со стихами 1892—1905 гг. четверостишиями написано в среднем 71% всех стихотворений, в 1906—1915 гг. — 61,5%, в 1915—1918 гг. («Девятая Камена» и «Последние мечты») — минимум 45%, в 1919—1921 гг. — опять 71,5%, и наконец, в 1922—1924 гг. («Дали» и «Меа») — 93%! Перед нами — явление компенсации, хорошо знакомое историкам литературной формы: эксперименты в строфике отступают, освобождая место экспериментам в других областях стихосложения — прежде всего, ритмике и рифмовке.

Был лишь один подраздел в учении о строфике, где Брюсов имел возможность не повторять общеустановленное, а развивать едва намеченное. Это — «Общий очерк учения о движении стиха», предусмотренный, как мы видели, в виде приложения к главе о строфах. По существу, это та самая тема, которой А. Белый посвятил свой «Символизм» — учение о ритмических эффектах, складывающихся в последовательности стихов разного ритма. Брюсов наметил свой подход к этой теме только на предпоследнем этапе своих стиховедческих работ — в рукописях 1918 г. (386.39.14). Он начинает с группировки отдельных стихов в комплексы (по метрическому или по какому-нибудь другому призна-

---

[1] *Гаспаров М.* Цепные строфы в русской поэзии.— В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, с. 251—257.

ку, неясно) и затем определяет ту или иную последовательность стихов как «ускорение», «замедление», «замедление—ускорение» и «равновесие». Мы легко узнаем здесь те явления, которые потом подробно изучал Г. Шенгели, называя их «заострением», «закруглением» и т. п.[1] Но Брюсов, верный своим правилам начинать с простейшего, успел продемонстрировать рассматриваемые явления только на материале 2-ст. ямба, очень скудного ритмическими вариациями; куда направлялась его мысль далее, мы не знаем.

Наконец, не надо забывать, что на метрике, эвфонии и строфике курс поэтики Брюсова не обрывался: дальше следовала «композиция», учившая законам не звукового, а смыслового построения стиха (параллелизм, усиление, компликация, «рассказ», «противоположение (антитеса)», «расчленение»; «идея А», «идея В», «идея С», их противоположение и синтез); то, к чему пришел здесь Брюсов, в наиболее общей форме изложено в одной из последних его статей, «Синтетика поэзии». А за «композицией» должна была следовать «мелодика», учение о сочетании образно-стилистических, смысловых и стиховых элементов произведения. Но это уже было делом будущего. Представляя в ВЛХИ подробно разработанные программы спецкурсов по метрике-ритмике и эвфонии, Брюсов добавлял: «Программа по строфике имеет быть представлена дополнительно. Составление программы по композиции и мелодике я на себя не беру» (386.39.1, л. 6 об.).

Б. Томашевский писал два месяца спустя после смерти Брюсова в докладе «Валерий Брюсов как стиховед»: «Труды Брюсова должны возбуждать совершенно особый интерес и требовать совершенно особого к себе подхода... Они должны рассматриваться не столько как вклад в стиховедение, сколько как материал для «брюсоведения»: ...как непосредственное свидетельство такого крупного поэта, как Брюсов, о стиховом творчестве, как документ, вводящий нас в творческую лабораторию поэта и дающий нам возможность осознать и осмыслить то в его творчестве, что без этих свидетельств мы смогли бы узнать (и то не полно) лишь путем косвенного, терпеливого и всегда неуверенного анализа. Изучение теоретических высказываний Брюсова как некоторого рода «исповеди поэта», изучение их при свете собственного творчества Брюсова — вот задача для науки... Задача науки — найти то творческое единство, то свойственное Брюсову чувство ритма, которое выразилось, с одной стороны, в его практике, в его творчестве, а с другой стороны — в его теоретических работах»[2]. Посильно способствовать решению этой задачи мы и попытались в настоящей статье.

Что же добавляет наш материал к тому, что мы знали и знаем о Брюсове? Говорить о «добавлении», пожалуй, было бы слишком притязательно, будем говорить о «подтверждении». Наш материал подтверждает, что Брюсов был неправ в своем желании считать кульминацией и переломом в своем творчестве 1909 год, год «Всех напевов». Настоящий перелом в его творчестве наступил ровно десять лет спустя, и той книгой, которой он расчелся со своим прошлым, были не величавые «Все напевы», а гораздо более скромные «Опыты». Десятилетний промежуток между этими двумя книгами был затяжным творческим кризисом, после ко-

---

[1] *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960, с. 169—186.
[2] *Томашевский Б.* О стихе, с. 321—322.

торого Брюсов явился перед читателем полностью преображенным — и в идеях, и в образах, и в стиле, и в синтаксисе, и в ритме, и в рифме. Позднего Брюсова можно любить или не любить, но не признавать за ним резкого и оригинального своеобразия невозможно. Такие преображения встречаются в русской поэзии не впервые: достаточно вспомнить Жуковского. Если бы стихи Жуковского 1800, 1820 и 1840 гг. дошли до наших дальних потомков анонимно, они сочли бы их принадлежащими трем разным поэтам. Жуковский в XIX и Брюсов в XX в. играли одинаковую роль побежденных учителей, уступающих лавры победителям-ученикам, а затем в тиши своих творческих лабораторий меняющих свою манеру так, чтобы вновь соперничать со старшими и младшими современниками уже на другом битвенном поле. Жуковский умел совершать это тихо и незаметно — Брюсов этого не умел, все его удачи и неудачи, все его поиски новых путей происходили на глазах у публики. Дело исследователя — отметить и осмыслить каждый такой его поворот, как мы попытались здесь отметить и осмыслить все этапы его подхода к стиху. Дело поэтов — извлечь практические результаты из опыта брюсовского стиха, раннего и позднего, использовать его огромный вклад в «запасники русского стиха», по крылатому выражению А. П. Квятковского. Чтобы использовать и развить все, что сделал для русского стиха Жуковский, понадобилось несколько литературных поколений, от пушкинского до некрасовского включительно. Чтобы использовать и развить все, что сделал для русского стиха Брюсов, понадобилось и понадобится не меньше — и думается, что сейчас мы стоим еще не при конце, а лишь при начале этого творческого освоения брюсовского наследия.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Эволюция 4-стопного ямба В. Брюсова

Годы	I	II	III	IV	Сверхсх. удар.		Число стихов
					I	пр	
1892—1898	83,3(72,0)	94,3(89,5)	44,5(38,5)	100(96,5)	18,8	3,1	400
1899—1900	91,2(73,8)	85,8(79,5)	55,8(48,4)	100(95,8)	23,0	4,3	430
1901—1903	88,9(69,0)	89,0(81,3)	55,1(17,5)	100(97,2)	19,5	3,3	816
1904—1905	87,2(74,0)	90,6(84,6)	56,5(49,70	100(98,1)	19,5	3,1	688
1906—1908	86,3(73,2)	91,6(85,8)	49,6(45,4)	100(96,0)	20,7	3,7	830
«Исп.обещ.»	89,9(76,0)	88,5(80,5)	56,8(47,8)	100(96,0)	12,6	4,0	366
Жуковский	85,6(73,0)	85,5(77,6)	50,0(39,2)	100(88,3)	18,8	6,5	436
1909—1911	86,3(72,4)	88,1(80,8)	57,0(49,0)	100(97,4)	26,6	4,2	758
1912—1913	87,8(73,8)	84,1(78,0)	58,3(50,4)	100(97,4)	29,6	3,8	784
1914—1915	89,0(77,1)	84,5(78,5)	61,9(53,0)	100(97,8)	21,5	3,4	638
«Егип.ночи»	87,8(73,5)	67,9(58,5)	53,1(42,3)	100(95,0)	17,9	6,9	549
«Полтава»	85,7(69,3)	94,5(86,1)	33,8(21,1)	100(93,9)	19,0	6,5	1000
1916—1918	89,9(81,1)	84,9(79,3)	58,4(53,6)	100(98,2)	26,8	3,4	873
1919—1912	91,2(80,1)	89,7(84,6)	72,5(66,7)	100(98,4)	32,3	5,6	668
1922—1924	92,4(84,8)	93,4(86,0)	71,4(66,2)	100(98,3)	41,8	9,7	595

Таблица составлена по стихотворениям, напечатанным в прижизненных брюсовских сборниках, и по посмертным сборникам 1928 и

1935 гг. Первые 4 столбца показывают процент ударности на каждой стопе (без скобок — общий процент ударности, в скобках — процент «тяжелых» ударений, т. е. только на существительных, прилагательных, глаголах и наречиях); 5-й столбец — процент ударности 1-го слога в стихе, анакрусы; 6-й столбец — средний процент ударности остальных слабых слогов внутри стиха (3-го, 5-го и 7-го); 7-й столбец — число разобранных стихов. Кроме того, в таблице учтены отдельно поэмы «Исполненное обещание» (1901—1907) и «Египетские ночи» (1914—1916); пушкинские строки в «Египетских ночах», понятно, не учитывались. Для сравнения с поэмами-подражаниями выписаны показатели по образцам — Жуковскому («Шильонский узник») и Пушкину («Полтава», первая тысяча строк). Эти подсчеты подтверждают и детализируют прежние подсчеты, сделанные К. Тарановским (см. примеч. 4); Тарановский отметил «архаизацию» брюсовского стиха 1899—1900 гг., мы вдобавок отмечаем «гиперархаизацию» брюсовского стиха в «Египетских ночах» (и там, и здесь стопа I несет больше ударений, чем стопа II, причем в 1899—1900 гг. эта разница достигается лишь за счет «легких» ударений на служебных словах, а в «Египетских ночах»,— также и за счет «тяжелых», полнозначных ударений).

БЕЛЫЙ-СТИХОВЕД И БЕЛЫЙ-СТИХОТВОРЕЦ

В истории русского стихосложения было два больших перелома: в 1730—1740 гг., когда на смену силлабическому стиху утверждался стих силлабо-тонический, и в 1890—1920 гг., когда рядом с силлабо-тоническим стихом утверждался стих чисто тонический. Поэтическая практика и теоретическое осмысление этой практики в обе эти эпохи шли в ногу. В подкрепление к стиховедческим трактатам писались экспериментальные стихи, они проходили испытание общественным вкусом, а если поэт менял свою концепцию стиха, то переписывал свои старые стихотворения наново. Так, Тредиаковский перестраивал свои ранние стихи из силлабики в силлаботонику, так, Кантемир переписал по-новому все свои сатиры. Точно так же и Андрей Белый в последние свои годы упорно занимался переработкой — подчас до неузнаваемости — ранних своих стихов[1]. Это вызывало недоумение, считалось (и считается), что он их портил, молодые друзья будто бы собирались учредить «Общество защиты творений Андрея Белого от жестокого с ними обращения»[2]. Но Белый был непоколебим.

Белый был не единственным писателем своего времени, соединявшим в своем лице поэта и теоретика стиха (как когда-то Тредиаковский и Ломоносов).

Вячеслав Иванов читал поэтам лекции о метрике, Валерий Брюсов выпустил два трактата по стиховедению и антологию экспериментальных стихов. Но ни тот, ни другой не испытывали нужды в поздние годы перерабатывать ранние стихи. Их эволюция была ровной, они обогащали, но не меняли свою поэтическую систему. Не то — Белый. На середине своего творческого пути он резко сменил поэтическую манеру, сменил философское мировоззрение и сменил теоретический подход к стиху. Он оставил не одну, а две книги по стиховедению и во второй сурово осуждал и отвергал первую. Первая называлась «Символизм» (1910)[3], вторая — «Ритм как диалектика» (1929)[4].

---

[1] Ирония судьбы: Белый оставил том своих переработанных стихов «Зовы времен» для посмертного издания с заклинающим предисловием: *«Со всею силой убеждения прошу не перепечатывать дрянь первой редакции»*, это — последняя *«воля автора...»* (Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, с. 568). И тем не менее «Библиотека поэта», обычно возводящая «последнюю волю автора» в культ, именно для Белого отступила от своих принципов и перепечатала ранние редакции,— настолько твердо было убеждение, что поздние — «хуже».

[2] *Пяст В. А.* Встречи. М., 1929, с. 154—155.

[3] *Белый А.* Символизм. М., 1910 (с. 231—438 и 567—633: статьи «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского 4-стопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков», «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (опыт описания)» и примечания к ним. Дальнейшие ссылки на эту книгу — в тексте.

[4] *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование. М., 1929. Дальнейшие ссылки — в тексте.

«Символизм» в стиховедческой своей части писался очень быстро: в 1908 г.— первые разборы, в 1909 г.— весь основной массив, последние подсчеты досылались в уже готовую книгу и попадали не в текст, а в примечания. «Ритм как диалектика», наоборот, был продуктом очень долгого вынашивания: первые подступы в 1912 г., первые разработки в 1917 г. (в сочинениях «Ритм и смысл» и «О ритмическом жесте», лишь недавно опубликованных[1]; из последней работы напечатаны лишь вступительные главы), первое печатное высказывание в том же 1917 г.[2], популяризация в лекциях 1918—1920 гг. и окончательный вариант, написанный в 1927 г. Для Белого эта вторая его концепция была дороже и ближе.

Судьба этих книг сложилась неодинаково. «Символизм» получил немедленное признание, на него опиралось, прямо или косвенно, все русское стиховедение 1910—1920-х гг. «Талантливых стиховедов было много, а гениальный один — Андрей Белый»,— говорил Б. В. Томашевский[3]. Здесь впервые с такой широтой стиховедческие наблюдения были подкреплены статистическими подсчетами: стиховедение стало из искусства наукой, как физика после подсчетов Галилея и химия после подсчетов Лавуазье[4]. Недаром современное зарубежное стиховедение, осваивая применение подсчетов, стало называть их «русским методом»[5]. Были поправки, были уточнения, но основа, заложенная «Символизмом», осталась непоколебленной. «Ритм как диалектика», наоборот, прошел почти бесследно: только полемические (и автополемические) крайности Белого вызвали авторитетную отповедь В. М. Жирмунского[6], да и иллюстративный материал, в котором «Медный всадник» оказывался поэмой о революции, а ритм — ключом к этому странному тезису, сильно скомпрометировал эту книгу в глазах нескольких поколений филологов-неспециалистов. Лишь в последние десятилетия была сделана попытка реабилитировать методику позднего Белого[7], но эти тезисные публикации остались мало кому известны.

Чтобы восстановить картину действительного положения двух стиховедческих томов Белого в истории его творчества и в истории всей русской культуры его времени, нужно вспомнить следующее.

На исходе XIX в. европейская поэзия стала искать новых стихотворных средств, свободных от ассоциаций с традиционными жанрами и темами и открытых для проявлений художественной индивидуальности.

---

[1] *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого.— «Труды по знаковым системам», 12. Тарту, 1981, с. 97—146.

[2] *Белый А.* Жезл Аарона.— В кн.: Скифы. сб. 1-й. Пг., 1917, с.155-212 (см. параграф «Ритм», с. 200—203).

[3] Воспоминание В. Е. Холшевникова.

[4] Конечно, у Белого были предшественники. Статистика метрических особенностей античного и средневекового стиха велась давно и использовалась для датировки и атрибуции стихотворных произведений; составляя опись ритмических вариаций русского ямба, Белый брал за образец опись вариаций греческого гексаметра в книге Н. И. Новосадского «Орфические гимны» (Варшава, 1900). Гимназический наставник Белого Л. И. Поливанов впервые приложил ее к русскому стиху и открыл, что в 6-стопном ямбе XVIII в. дактилическая цезура избегалась, а в XIX в. предпочиталась (см.: Гофолия, трагедия Ж. Расина. Пер. Л. Поливанова. М., 1892, с. XCVI—CLXI); подобную же эволюцию Белый открыл в 4-стопном ямбе.

[5] *Bailey J.* Toward a statistical analysis of English verse. Lisse, 1975, p. 11—17.

[6] *Жирмунский В. М.* По поводу книги «Ритм как диалектика»: ответ Андрею Белому.— «Звезда», 1929, № 8, с. 203—208. Ср. *Beyer Th. R.* The Bely—Zhirmunsky polemic.— «Andrey Bely: A critical review» ed. by G. Janecek, Lexington, p.205—213.

[7] *Гиндин С. И.* О возможностях вероятностного стиховедения и одной забытой модели А. Белого.— В кн.: План работы и тезисы докладов II межвузовской студенческой научной конференции по проблемам структурной и прикладной лингвистики. Тбилиси, 1966, с. 13—14.

Французские символисты открыли «свободный стих», не укладывавшийся в традиционные силлабические размеры; в России Гиппиус, Брюсов, чуть позже Блок стали писать стихами, не укладывавшимися в традиционные силлабо-тонические размеры («Сквозь окно светится небо высокое, Вечернее небо тихое, ясное...», «Ваша дева со взором жгучим Заласкает меня ночью в телеге...», «Царица смотрела заставки, Буквы из красной позолоты...» — именно этих трех поэтов Белый упоминает в «Символизме» (с. 557), говоря о тоническом стихе). Этот стих не разлагался на однородные стопы и все-таки явно ощущался как стих. Как можно было обозначить эту разницу? В языке было два относящихся к этому слова: «метр» и «ритм». Слово «метр» было терминологичнее, его было естественнее отнести к новому, расшатанному стиху. Новый стих оказывался стихом с ритмом, но без метра; но значило ли это, что старый стих был стихом с метром, но без ритма, без гибкости, позволяющей каждому поэту найти свое индивидуальное выражение? А если в традиционном стихе был и ритм, то в чем он заключался? Так вопрос о соотношении метра и ритма в русском классическом стихе стал в начале XX в. главным для русского стиховедения вообще и для Андрея Белого в частности[1].

В чем проявляется ритм в классическом стихе? — на этот вопрос Белый нашел ответ сразу. Как он проявляется? — на этот вопрос он в двух своих книгах отвечал по-разному.

Непреложно ясным для Белого было исходное представление: ритм в стихах первичен, метр вторичен; ритм есть творческое начало, «дух музыки», движущий поэтом (ницшеанский термин: «Символизм», 244); метр есть отстоявшийся, кристаллизовавшийся ритм, застывший в жесткую мертвую схему ямба или хорея. Но живой ритм пробивается сквозь сухой метр, как в вулкане кипящая лава сквозь застывшую. Известно, что реальное строение стихотворных строк сплошь и рядом не соответствует метрической схеме: метр 4-стопного ямба требует ударений на всех 4 стопах («Пора, пора! рога трубят»), а реальные строки то и дело пропускают их то на 1-й, то на 2-й, то на 3-й, то на 1-й и 3-й, то на 2-й и 3-й стопе («*Благо*словен и тьмы приход», «У нас *нему*дрено блеснуть», «Разбить сосуд *клевет*ника», «*Адми*ралтей*ская* игла», «Изво*лила Ели*савет»). Традиционное стиховедение со времен Тредиаковского и Ломоносова молча признавало такие пропуски ударений («пиррихии», «полуударения», «ускорения») досадным, хоть и неизбежным недостатком стиха. Белый, наоборот, объявил такие отклонения от схемы лучшим достоинством стиха: именно они на фоне однообразного метра складываются в изменчивый ритм. В самом деле, разные поэты употребляют эти вариации — одну «метрическую» и пять «ритмических» — с разной частотой: например, поэты XVIII в. предпочитали пропускать ударения на 2-й стопе, а поэты XIX в.— на 1-й. Белый доказал это точными подсчетами. Это уже было открытием огромной важности — началом создания исторической метрики русского стиха. Но Белого это не удовлетворяло: он хотел нащупать в ритме не индивидуальность эпох, а индивидуальность поэтов и даже отдельных произведений, для этого

[1] О понятии ритма в стиховедческих работах и, шире, в мировоззрении Белого см.: *Elsworth J.* The concept of rhythm in Bely's aesthetic thought.— In: Andrey Bely: centenary papers, ed. by B. Christa. Amsterdam, 1980, p. 68–80.

пропорции шести вариаций были слишком грубым средством, нужно было идти дальше. Здесь-то и открывались две различные дороги.

В «Символизме» для Белого в центре внимания — ритм статический, ритм расположения пропусков ударения внутри строки или группы строк. Его определение: «Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» («Символизм», с. 396). «Симметрия» — понятие пространственное, ощутимое не при последовательном чтении текста, а при единовременном охвате его взглядом. И действительно, Белый переводит временной ритм стиха на язык пространственной статики: он чертит график из трех столбцов (для 1, 2 и 3 стоп) и в каждой строке отмечает точкой, на какой стопе имеется пропуск ударения; потом соединяет соседние точки линиями и рассматривает получившиеся «ритмические фигуры». Вот отрывок из собственного стихотворения Белого («В поле», 1907), размеченный таким образом:

I II III стопа

Пусть веч*ером* теперь она
К мороз*ному* окну подходит
И видит: мерт*вая* луна...
И вол*ки*, голодая, бродят —
В сере*бряных*, сквозных полях;
И си*ние* ложатся тени
В *заин*девев*ших то*полях,
И жел*тые* огни селений,
Как очи стро*гие*, глядят,
*Как до*зира*ющие* очи;
И космы блед*ные* летят
В простран*ства не*оглядной ночи.
И став*ни за*крывать велит...
*Как про*буди*вшая*ся совесть,
*Ей по*луночный ветр твердит
Моей глухой судьбины повесть...

В этой разметке Белый выделил бы (сверху вниз) такие ритмические фигуры: «малый угол», «ромб», «косой угол», два «прямоугольных треугольника», еще один «косой угол», «крыша» и еще один «прямоугольный треугольник». Понятно, что такого рода сочетания ритмических вариаций гораздо разнообразнее, чем изолированно взятые ритмические вариации. Белый подсчитывает количество каждой ритмической фигуры у каждого поэта (на 596 строк 4-стопного ямба), и это дает ему гораздо более дробную характеристику их индивидуального ритма. Позднейшие исследования показали, что Белый сильно преувеличивал значение этих фигур (большинство их складывается случайно); но разметка ритма точками и линиями до сих пор может быть небесполезна хотя бы при преподавании стиховедения.

В «Ритме как диалектике» подход Белого совершенно иной. В центре его внимания — не статический, а динамический ритм, ритм отношений, переходов между строками: не то, что внутри строк, а то, что между ними. Перед нами ритм не пространственный, а временной, картина не симметрии, а нагнетания. Каждая строка рассматривается не сама по себе, а на фоне предыдущих строк и измеряется степенью контраста с ними по формуле $\frac{(n-1)}{n}$, где n — промежуток между данной строкой и

предыдущей, тождественной ей по ритму. Так, в выписанных 4 четверостишиях показатели контрастности строк будут: 0 (первая строка ни с чем не контрастирует), 0 (точный повтор предыдущей), 1 (полный контраст), 0,5 (повтор через 1 стих); 0, 0,1, 0,5; 0,8, 0,7, 0,5, 0,8; 0, 0,8, 1, 1. Сумма по четверостишиям — 1,5; 1,5; 2,8; 2,8,— т. е. малая контрастность в начале, высокая в конце; перепад такого рода называется «ритмическим жестом» и обычно сопровождается и тематическим перепадом (например, здесь — от картины видимого мира к картине душевного состояния и т. п.). Белый разобрал таким образом по тематическим отрывкам текст «Медного всадника» и получил знаменитую кривую, где все отрывки с пониженным разнообразием ритма совпали с темой «Петр, Петроград и наводнение», а все отрывки с повышенным разнообразием ритма — с темой «Евгений, его страдания, мятеж, смерть» («Ритм как диалектика», с. 170). Из этого (вполне объективного и весьма небезынтересного) наблюдения он сделал далеко идущий риторический вывод о революционности пушкинской поэмы.

Философские основы этих двух концепций ритма в общих чертах ясны, и в научной литературе об этом писалось. Для «Символизма» это — неокантианство (преимущественно в риккертовском варианте). мир сущностей и мир явлений разъединены, мир сущностей адекватно непознаваем и доступен только целостному переживанию (для Белого — религиозно-мистического характера), предметом же научного познания может быть только мир явлений, т. е. форма, а не смысл, — факты статичные и раздробленные, объединяемые в систему только сознанием исследователя; полная и систематичная опись таких явлений формы и есть задача современной «описательной эстетики», пользующейся всеми средствами точных наук. Для «Ритма как диалектики» это — антропософия: мир един, насквозь духовен, познается интуитивным переживанием, движение духа проявляется в мировой материи до мельчайших мелочей, и, следя за этими мелочами, мы можем взойти к самым глубоким духовным смыслам; исследователь не противопоставлен объекту исследования, а сливается с ним в единстве вселенной, через него познающей самое себя; основа же этого единства — всепроникающий мировой ритм. Неокантианский подход «Символизма» — это подход исследовательский, извне, исключающий всякое вмешательство исследователя в объект; а подход «Ритма как диалектики» — подход творческий, изнутри, для которого объект не результат, а процесс, все время меняющийся,— слово «диалектика» в этом смысле употреблено Белым совершенно точно.

Необходимо сразу оговорить, что понятие «формы» для Андрея Белого не исчерпывается ритмом, а охватывает все уровни строения поэтического произведения, включая и образы и мотивы (обычно называемые «содержанием»): «форма» не пассивно вмещает содержание, а активно формирует его, и интонация ритма может лучше выразить глубинный смысл стихотворения, чем это делают слова с их словарным значением («Ритм как диалектика», с. 263). В статье «Лирика и эксперимент» он дает прекрасный образец всестороннего описания двух строф из некрасовской «Смерти крестьянина», где показано, как взаимодейственно располагаются по строкам и образы, и грамматические формы, и словоразделы, и аллитерации («Символизм», с. 247—

252)[1]. Критики, обвиняющие Белого в формализме, обычно закрывают глаза на эти блестящие страницы[2].

Но кроме теоретического, философского опыта Белого в основе двух его концепций ритма лежал и практический, стихотворческий опыт, представляющий едва ли не больший интерес.

Для первой, статической концепции ритма в «Символизме», демонстрируемой на материале 4-стопного ямба, этот опыт угадывается без труда: это — 4-стопные ямбы самого Белого, стихи 1904—1908 гг. для «Пепла» и «Урны». В эти годы у Белого и общая интенсивность лирического творчества выше, чем когда бы то ни было (почти половина всех его стихотворений вообще), и доля 4-стопного ямба выше всего (около трети написанных в эти годы стихотворных строк). Начало этой творческой волны было не совсем обычно. Русский 4-стопный ямб конца XIX в. был, по ощущению Белого, «ритмически бедным» размером, не дозволял себе пропусков ударений на 2-й стопе и поэтому из шести ритмических вариаций пользовался только четырьмя. Неудивительно, что молодой Белый им пренебрегал: из 120 стихотворений «Золота в лазури» 4-стопным ямбом написаны только шесть, и три из них связаны темой или посвящением с именем Валерия Брюсова («Маг», «Преданье», «Не тот»). Это не случайно. Именно Брюсов стал первым «оживителем» русского ямба на рубеже веков. В это время он внимательно изучал русскую поэзию XVIII в. (для задуманной им «Истории русской лирики»), невольно поддался характерному для нее и забытому впоследствии ритму пропусков ударения на 2-й стопе и стал допускать их для оттенения в собственные ямбы: «Где я последнее желанье Осуществлю и утолю? Найду ль немыслимое знанье, Кото*рое*, таясь, люблю?..» Белый чутко уловил эту тенденцию, подхватил и в своем обычном максимализме довел до предела: уже в 1904 г., еще далекий от стиховедческих исследований, он пишет (на характерно брюсовскую «городскую» тему) стихотворение «Меланхолия», почти сплошь построенное на безударности 2-й стопы:

...Над го*родом* встают с земли,—
Над у*лицам*и клубы гари.
Вдали *над го*ловой — вдали
Обрыв*ки без*ответных арий...—

а в 1908 г.— уже сознательно экспериментальное («Символизм», с. 272, 294) стихотворение «На кладбище» с еще более необычной безударностью и 2-й и 3-й стоп:

...Сере*бряные то*поля
Коле*блются из-за* ограды,
Разме*тывая на* поля
Бушу*ющие лис*топады...

[1] Наблюдения Белого над симметрией грамматических форм в этом отрывке послужили образцом для Р. Якобсона в его исследованиях 1950—1970 гг. о «грамматике поэзии и поэзии грамматики». Точно так же наблюдения Белого над повторяющимися аллитерациями у Блока и других поэтов («т-р-с» как знак «трагедии трезвости») привели его к самостоятельному открытию анаграмматического построения текста — тому открытию, которое лет 30 назад было извлечено из архива Соссюра, после чего увлечение анаграммами стало на некоторое время общей филологической модой. Белого по этому поводу никто не вспомнил,— хотя даже нельзя сказать, что прозрения его прошли беспоследственно. Футурист-шекспировед И. Аксенов напечатал в сб. «Госплан литературы» (М., 1925) статью «О фонетическом магистрале», где идеи Соссюра были предвосхищены еще четче и логичнее; но и она осталась прочно забыта.

[2] См., напр.: *Гончаров Б. П.* Андрей Белый — стиховед.— Филологические науки, 1980, № 5, с. 20—28.

Если сравнить этот ритм с более традиционным ритмом, опирающимся на ударность 2-й стопы («...О, если б... По́мню наши встречи Я ясным, красным вечерком, И нескончáемые речи О несказáнно дорогом...» — «Э. К. Метнеру»), и с еще одним экспериментальным ритмом, нарочито подчеркивающим ударность всех стоп («Далек твой путь: далек, суров. Восходит серп, как острый нож. Ты видишь — я. Ты слышишь — зов. Приду: скажу. И ты поймешь...» — «Я»),— трудно избежать впечатления, что перед нами три разных размера, хотя и вписанные в один и тот же метр 4-стопного ямба. Белый ощущал эту разницу так отчетливо, что даже семантизировал ее: отмечено, что в стихах «Пепла» и «Урны» тема «кошмарного гротеска» проходит у него в изломанном ритме: «Над у́лицами клубы гари...», а тема «философической грусти» — в уравновешенном ритме: «И нескончáемые речи...»[1]. Понятно, что такой рефлектирующий автор, как Андрей Белый, убедившись в практической возможности таких эффектов, не мог не задуматься теоретически над их причиной. Так и явился «Символизм» с его антитезой всеуравнивающего «метра» и индивидуального «ритма».

Для второй, динамической концепции ритма в «Ритме как диалектике» последовательность мысли была, по-видимому, такова же: первый толчок от опыта новаторских стихотворных форм, последняя проверка на опыте классического пушкинского стиха. Этот первый толчок здесь, по-видимому, дали собственные эксперименты молодого Брюсова с тем стихом, который для его несиллабо-тонического творчества особенно характерен и который им самим потом был назван «мелодизмом». Это стих, которым написаны, например, в «Золоте в лазури» стихотворение «Душа мира», в «Пепле» — «Осинка», «Горе», стихи, составившие потом поэму «Мертвец», в «После разлуки» — «Маленький балаган на маленькой планете Земля» и многое другое, а главным образом — одно из самых больших и программных произведений Белого, поэма «Христос воскрес». Для анализа этот стих крайне сложен, и стиховеды обычно обходили его вниманием[2]. Вот пример его из поэмы «Христос воскрес»:

После Он простер (А)
Мертвеющие, посинелые от муки (Б)
Руки (Б)
И взор — (А)

В пустые (В)
Тверди... (Г)

Руки (Б)
Повисли (Д)
Как жерди, (Г)
В густые (В)
Мраки... (Е)

Измученное, перекрученное (ЖЖ)
Тело (З)
Висело (З)
Без мысли. (Д)

---

[1] *Тарановский К.* 4-стопный ямб Андрея Белого.— International Journal of Slavic Lingustics and Poetics, 10 (1966), p. 127—147; ср.: *Он же.* Руски четверостопни jамб у првим двема деценијама XX в.— Јужнословенски филолог, 21 (1955—56), p. 15—44; *B. Christa.* Bely's poetry: a metrical profile.— In: Andry Bely: centenary papers, p. 97—117; *Гаспаров М. Л.* 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого.— Блоковский сборник VII. Тарту, 1986, с. 25—31.

[2] *Гаспаров М. Л.* Об одном неизученном типе рифмованной прозы.— In: Finitis XII lustris: Сб. статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин, 1982, с. 154—159.

Кровавились (И)
Знаки (Е)
Как красные раны, (К)
На изодранных ладонях (Л)
Полутрупа. (М)

Глаз остекленелою впадиною (Н)
Уставился пусто (И, О)
И тупо (М)
В туманы (К)
И мраки, (Е)
Нависшие густо. (О)

А воины в бронях, (Л)
Поблескивая шлемами,
Проходили под перекладиною. (Н)

Насколько присутствуют и насколько ощутимы в этих стихах два обычных признака стиха русской поэзии, ритм и рифма? Самые частотные междуударные интервалы в русской речи — 2-сложный и 1-сложный, в обычной прозе они вместе составляют около 60%; в «Христос воскрес» — тоже 60%, т. е. этот текст ничуть не ритмичнее обычной прозы. Таким образом, стихотворность этого текста определяет не ритм. А рифма? Она, конечно, здесь присутствует, и даже очень густо, три четверти всех слов зарифмовано (это фантастически много),— но она непредсказуема: переплетение рифмических цепей (они отмечены буквами АББАВГ...) здесь настолько прихотливо, что следить за ним не под силу человеческому сознанию. Ощущение общей прорифмованности налицо, но никакие закономерности, позволяющие предчувствовать появление такой-то рифмы и эстетически переживать подтверждение или неподтверждение такого предчувствия, здесь неуловимы,— а именно они ведь и отличают стих от прозы. Иными словами, рифма здесь имеет только орнаментальную, фоническую функцию и не имеет структурной, стихоорганизующей, расчленяющей. Поэтому мы позволили себе назвать такой текст «рифмованной прозой»: в нем нет заданного членения на соотносимые и соизмеримые отрезки, которое является первым отличием стиха от прозы. Можно возразить: а графическое членение? Оно налицо и явно играет большую роль. Но оно очень дробное, почти каждое слово вынесено в отдельную строчку. А это значит, что специфически стихового, не совпадающего с языковым членения на соизмеримые отрезки здесь нет: как мы не стали бы считать стихами прозу Дорошевича или Шкловского, где каждая фраза печатается с новой строки, так мы не можем считать стихами и эти тексты Белого, где каждое слово печатается с новой строки. Разумеется, между стихом и ритмической или рифмованной прозой можно выявить множество переходных форм, и тексты Белого тут дадут самый благодарный материал, но покамест работа по такому выявлению даже не начата[1].

[1] Рифмованная проза Белого порой удивительно напоминает прозу Рильке «Любви и смерти корнета Рильке». Ср., например: «*Rast! Gast* sein einmal. Nicht immer selbst seine Wünsche bewirten mit kärglishen *Kost*. Nicht immer feindlich nach allem *fassen*; einmal sich alles geschehen *lassen* und *wissen*: was geschieht, ist *Gut*. Auch der *Mut* muss einmal sich *strecken* und sich am Saume seidener *Decken* in sich selber üb*erschlagen*. Nicht immer *Soldat sein*. Einmal die Locken offen *tragen* und den weiten offenen *Kragen*, und in seidenen Sesseln sitzen, und bis in die Finger*spitzen* so: nach dem *Bad sein...*» Русский перевод Я. Л. Гордона (напечатанный с предисловием

В «Золоте в лазури», в «Пепле», даже в поэме «Христос воскрес» Белый пользуется этой поэтической формой без каких бы то ни было теоретических осмыслений. Теоретическое осмысление наступает потом: в предисловии к «После разлуки» (1922), озаглавленном «Будем искать мелодии», и в предисловии к «Зовам времен» (1931)[1]. Слово «мелодия» пришло сюда из «Символизма» (с. 320), где оно обозначало непрерывную вереницу строк с «отступлениями от метра». Мелодия для Белого — синоним индивидуальной, неповторимой интонации текста. «*Мелодия* целого <...> есть господство интонационной мимики». «*Мелодизм* — школа в поэзии, которая хотела бы отстранить излишние крайности и вычуры образов, звуков и ритмов, не координированных вокруг *песенной души лирики* — мелодии». «То, что окрыляет стих, не есть казенный порядок в строении строк, строф, стоп, ни ставший быстро столь же казенным беспорядок их». «Метр есть порядок стопо-, строко- и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы <...>; ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; <...> поэтому метр — механизм, а ритм — организм стиха; но организация зависит сама от индивидуума организации; в чем же <...>? В интонационном жесте смысла; а он и есть *мелодия*» (с. 546—547). И далее — примеры, как один и тот же словесный текст звучит совершенно по-разному от различной интонационной разбивки (характерно, что первый же из этих примеров — проза: гоголевское «Чуден Днепр...»).

Стремление задать читателю ощущение единственной, неповторимой интонации, чтобы он прочитал фразу Гоголя или строфу Белого не любым из нескольких возможных вариантов, а тем единственным, каким внутренне слышал ее автор, становится у позднего Белого всепреобладающим. В поисках средств для этого он доходит до фантастической изощренности — все читавшие помнят, как выглядят его страницы, где слова бегут столбиками, лесенками, зигзагами, сдвигаются то вправо, то влево,— горизонтальное положение строки «я пытаюсь порой заменить перпендикулярной цепочкой слов, расположенных интонационными изломами, соответствующими мной слышимым акцентам и паузам» (с. 563). И эти приемы в каждом случае делают свое выразительное дело. Возьмем простейший случай того, как Белый обыгрывает разный «расстав слов» одного и того же текста. В балладе «Шут» из сборника «Королевна и рыцари» первая и последняя главы начинаются одинаково, образуя как бы рамку. Но в первой главе это начало напечатано так:

Есть край, где старый
Замок
В пучину бьющих
Вод

Белого в альманахе «Свиток», 3. М., 1924, с. 77): «Отдых! Хоть раз гостем *быть*. Не всегда самому себе *служить*. Не всегда *хватать* все с *бою*: хоть раз *собою* распоряжаться *дать* — и *знать*: что сделают — *благо*. Даже *отвага* должна *отдыхать* и под шелком *покрывала устало растянуться*. Не всегда быть солдатом. Хоть раз пусть открыто локоны *вьются*...» и т. д. (в переводе рифмы идут гуще: сказывается опыт самого Белого). Но «Любовь и смерть...» Рильке была опубликована только в 1906 г. и не могла служить образцом для «Золота в лазури»: источником форм «мелодичного стиха» были, скорее, вольные трехсложные размеры самого Белого.

[1] *Белый Андрей*. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966, с. 546—550, 560—568. Дальнейшие ссылки в тексте.

Зубцами серых
Башен
Глядит — который
Год!

Его сжигает
Солнце;
Его дожди
Секут...
Есть королевна
В замке
И есть горбатый
Шут!

Докучно
Вырастая
На выступе
Седом,—
Прищелкивает
Звонко
Трескучим
Бубенцом...

А в последней главе так:

Есть край,
Где старый
Замок
В пучину
Бьющих
Вод
Зубцами
Старых
Башен
Глядит —
Который
Год!

Его сжигает
Солнце,
Его дожди
Секут...
Есть
Королевна
В замке
И есть
Горбатый
Шут.

С вершины мшистой
Башни
Гремит в закат
Труба,—
И над мостом
Чугунным
Мелькает тень
Горба...

В первой главе первые две строфы напечатаны так, чтобы в каждом стихе два первых слова стояли вместе, а последнее отдельно, т. е. чтобы строкораздел разрывал как раз самую сильную синтаксическую связь (чаще всего — между определением и определяемым). Это придает зву-

чанию этих строф напряженность и причудливость. Третья строфа напечатана так, чтобы каждое слово занимало отдельную строчку,— от этого она звучит ровнее и спокойнее. В последней главе наоборот: первые две строфы напечатаны так, что каждое слово занимает отдельную строчку (с двумя лишь перебоями), а третья строфа — так, что два первых слова стоят вместе, а третье отрывается. Поэтому и интонация в них меняется не от напряженности к ровности, а от ровности к напряженности. Любопытно, что размер, которым написано это стихотворение,— один из самых простых в русском стихосложении, трехстопный ямб; в первой публикации («Литературный альманах». СПб., «Аполлон», 1914, с. 23—27) стихотворение было напечатано обычными строчками и воспринималось как легкое и несложное. Но, вводя его в свои книги, Белый, несомненно, хотел, чтобы на фоне простейшего размера легче воспринимались его сложнейшие интонационно-графические узоры.

И все-таки все эти типографические ухищрения остаются у Белого трагически безрезультатны. Во-первых, все равно нет уверенности, что все читатели поймут графический рисунок стиха одинаковым образом,— для одного сдвиг вправо покажется сигналом повышения голоса, для другого — сигналом понижения голоса, для третьего — ни повышения, ни понижения, а только, например, отрывистости или убыстрения темпа. Во-вторых, при такой настойчивой интонационной выделенности каждого слова теряется смысл выделения вообще: интонационный курсив может выделять главные слова на нейтральном фоне, и это создает очень важный выразительный рельеф, но если интонационным курсивом набраны все слова до единого, то весь рельеф опять сглаживается, и текст сплошь курсивом оказывается ничуть не выразительнее, чем текст сплошь без курсива. В-третьих, сам автор оказывается в сомнении, какую, собственно, неповторимую интонацию он вкладывает в свой словесный текст: это видно по рукописям Белого, в которых то и дело одни и те же (самые простые) стихотворения и отрывки записаны то с одним, то с другим, то с третьим «расставом слов», и каждый звучит выразительно и оправданно, а какой лучше и точнее, неясно и самому автору. Если бы Белый был эпатирующим скептиком, он мог бы сделать целую книжку из одного и того же словесного текста, представленного двадцатью различными графико-интонационными «расставами слов», и они звучали бы двадцатью различными стихотворениями: это было бы идеальной демонстрацией того, что такое «мелодизм» по Андрею Белому[1]. Но Белый не был скептиком, он был верующим антропософом и действительно старался в каждом стихотворении однозначно передать неповторимое трепетание в нем мирового духа,— забывая о том, что однозначное и индивидуальное — вещи разные и что все немгновенное есть обобщение, поддающееся многим реализациям.

Два признака были для Белого главными в понятии «мелодия» — неповторимая целостность и связь со смыслом («интонационный жест смысла»). Целостность для Белого — понятие мировоззренческое, аналог целостности мирового духа; не случайно одновременно со сборни-

---

[1] О «поэзии графики» в стихах и прозе Белого (во многом повлиявшей на Маяковского) см.: *Eagle H.* Typographical devices in the poetry of Andrey Bely,— «Andrey Bely: a critical review», p. 71—85, и особенно: *Janecek G.* The look of Russian Literature: Avant-garde visual experiments, 1900—1930, Princeton, 1984, где Белый предстает как предтеча современной «конкретной поэзии».

ком «После разлуки», где он провозглашал мелодическую целостность отдельного стихотворения, он издает свой однотомник 1923 г., где перестраивает и перекраивает свои старые стихи, чтобы лучше выразить смысловую целостность всего своего лирического творчества. Целостность не может быть достигнута организацией ни образов, ни ритма, ни звуков, потому что все это лишь частные элементы слова, а для целостности нужно не то, что входит в слово как часть, а то, во что само слово входит как часть,— а именно интонация, не логическая, конечно, а эмоциональная. «Целостность» и «интонация» — этими понятиями Белый неожиданно вписывается в стиховедческие дискуссии нынешнего дня. Кто за ними следит, тот знает: спорят два подхода, аналитический и целостнический, первый предлагает описывать произведение по структурным уровням (фонический, метрический, стилистический, образный) и по их соотнесенности, второй требует описывать его в целостности (в какой последовательности, неясно) и чтобы в этой целостности господствующим было, конечно, содержание, смысл. Первые продолжают исследовательский подход извне (исследователю дана форма произведения, от нее он восходит к смыслу), начатый Андреем Белым в «Символизме», вторые продолжают творческий подход изнутри (творцу приходит в голову неповторимый смысл произведения, от него он нисходит к форме), начатый тем же Андреем Белым в позднем творчестве. Вероятно, сторонники последней концепции ужаснулись бы при мысли, что неудобопонятные стихи позднего Белого являются самым сознательным и последовательным осуществлением их представлений, но это так; и тупик, в который зашел Белый в своем «мелодизме»,— самое серьезное предостережение упрощенно-целостническому пониманию стиха.

Если, таким образом, идеалом позднего Белого была неповторимость и непредсказуемость интонации, порождаемой только смыслом, а не внешними метрическими и прочими заданиями, то наиболее полным воплощением такого идеала оказывался вообще не стих, а проза, ничем не стесняемая извне. Мы знаем, что Белый действительно пришел к такому логическому выводу и в статьях в «Горне» 1919—1920 гг. стал анализировать прозу Пушкина и Гоголя так, как если бы это были стихи, за что и получил возражения от таких несхожих критиков, как Б. Томашевский и Вяч. Иванов[1]. Но мы знаем также, что когда сам Белый перешел от стиха к прозе и достиг в ней действительно фантастической выразительности слов и интонаций, то, чтобы гибкость этих интонаций была ощутима, ему пришлось для оттенения подстелить под них жесткий трехсложный метр: ритм без метра (точнее, без установки на метр) оказывался неощутим. Примеры этой «метрической прозы» у всех в памяти:

> Другúе домá не допéрли; лишь кры́ши кривы́е крыжóвниковы́х красно-ржáвых цветов, в глубинé тупикóв поваля́ся, трухлéют под нéбом; а дóм Неперéпрева прéт за забóрик; из си́зосеризовой выприны «сам» с пятипалой рукою и с блюдечком чайным из окон своих рассуждает... *(«Маски», гл. I)*

[1] *Белый А.* О художественной прозе.— «Горн», 1919, № 2—3, с. 49—55; 1920, № 5, с. 47—54; Ср.: *Томашевский Б.* Андрей Белый и художественная проза.— «Жизнь искусства», 1920, № 454, 458—459, 460; *Он же.* Рец. в журн. «Книга и революция», 1921, № 10—11, с. 32—34; *Иванов В. И.* О новейших теоретических исканиях в области художественного слова.— «Научные известия (Академического центра Наркомпроса)», 1922, № 2, с. 164—181.

Так последовательное доведение всякого принципа до конца оборачивалось собственной противоположностью, и Белый, хорошо понимавший, что такое диалектика, это сознавал: «Проза и метр, два позднейших расщепа некоторой давней речитативной напевности (периода тезы), которые в третьем периоде (в синтезе) должны по-новому сочетаться, чтобы явить новую форму, в отношении к которой мы, современники, бьющиеся в расщепе между поэзией и художественной прозой (периода антитезы), еще жалкие предтечи; отсюда кажущийся разлом «прозы» в сторону напева и кажущийся разлом узаконенного напева, ставшего метром, в кажущейся прозаической речитативности» (с. 563). Так «мелодический» стих у Белого оборачивался прозой, а проза метризировалась.

«Мелодические» искания позднего Белого смыкаются, таким образом, с его ранними опытами в «Золоте в лазури» — смыкаются так тесно, что Белый чувствовал себя вправе «выветвлять» из старых ритмов новые стихи: отсюда все его поздние переработки ранних стихотворений, которые он делал, «вынырнув, так сказать, в кипящие первообразы и ритмы, которые смутно когда-то услышал юноша» (с. 562). Стихи «ямбического периода» 1904—1909 гг. перерабатывались гораздо меньше, как можно видеть по переизданию «Пепла» в 1929 г. Эти две манеры для позднего Белого сосуществовали рядом, каждая со своим содержанием. В проекте посмертного собрания стихов в первый том («Зовы времен») входили преимущественно стихи о природе, мире и боге, тяготеющие к мелодической аморфности, во главе с поэмой «Христос воскрес», а во второй том («Звезда над урной») — стихи о России, трагической любви и просветлении, тяготеющие к ямбической четкости, во главе с поэмой «Первое свидание». Стиховедческим комментарием ко второму тому мог бы быть «Символизм», а к первому тому — «Ритм как диалектика».

Но чтобы утвердить любое открытие в природе стиха, русскому стиховеду нужно найти его у Пушкина. В этом направлении двинулся и поздний Белый. Если самое драгоценное в мелодической органике стиха есть ее непредсказуемость, то где ее следует искать в классическом стихе? Не в метре, т. е. не в полноударных строках, потому что метр воплощает все самое повторное и предсказуемое в стихе; не в ритме отдельной строки, потому что все отклонения от метра в отдельной строке (пропуски ударений) и даже в паре смежных строк (ритмические фигуры) немногочисленны и заранее вычислимы; а в ритме последовательности строк, где контраст между каждой новой строкой и памятью о все меняющейся сумме уже прочитанных строк есть величина изменчивая даже внутри одного стихотворения, не говоря уже о разных. На этом и сосредоточился Белый после «Символизма». Его всегда соблазняло выражение ритмического облика целого стихотворения одним числом. При старом, статическом подходе этим числом была средняя доля «ритмических строк» (т. е. строк с пропусками ударений) от общего числа строк в стихотворении («Символизм», с. 394); при новом, динамическом подходе этим числом стал средний показатель контрастности всех строк в целом стихотворении или в отдельных его четверостишиях. У этих показателей, в цифрах ли, в графиках ли, был вполне реальный стиховедческий смысл: они говорили, где в произведении стих звучит монотоннее, а где разнообразнее. Но Белому было мало таких конста-

таций, и он спешил от них к интерпретациям — к наведению прямых связей между ритмом и смыслом (ср. еще в «Символизме», с. 280, 322). Его вело убеждение в непосредственном единстве формы и содержания в интонационном «жесте»; отсюда его полемика с формалистами, относившимися к такому единству скептически. Полемика была резкой, Белый обвинял Жирмунского в плагиате, Жирмунский Белого — в мистицизме; трудно не припомнить опять, как похоже спорили друг с другом в XVIII в. Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков.

Подводя итоги, можно сказать: хотя Белый сделал все, чтобы скомпрометировать результаты своих стиховедческих исканий 1910—1920-х гг., все же они заслуживают большего внимания и уважения, чем обычно выпадает на их долю. Свою программу-минимум Белый выполнил: ввел в употребление объективный показатель однообразия и разнообразия ритма, лучше которого до сих пор ничего не предложено. Это не так уж мало. Именно в наше время, когда вошли в употребление трудные для восприятия и анализа полиметрические композиции с частой сменой сложных размеров, стали особенно актуальны проблемы восприятия стиха: начав читать или слушать текст, на которой строке мы решаем, что перед нами 4-стопный ямб, или вольный ямб, или дольник, в котором отдельные строки совпадают по звучанию с 4-стопным ямбом? и как ощущается нами стих до этого момента, до фиксации наших дальнейших ритмических ожиданий? Это вопрос не о статике, а о динамике восприятия стиха, не о ретроспективном, при перечтении, исследовательском определении его строя, а о непосредственном, при первочтении, читательском ощущении его звучания. Вероятно, отсюда можно пойти и дальше, к исследованию того, как создается ритм стиха, строка за строкой, на ходу и набирая инерцию и расшатывая ее. Из «Символизма» Белого выросло все сегодняшнее русское стиховедение, хотя при этом отпали все дорогие ему «ритмические фигуры»; очень может быть, что из «Ритма как диалектики» вырастет стиховедение завтрашнего дня, хотя при этом отпадут все дорогие Белому «ритмические жесты». А из чего выросла сама работа «Ритм как диалектика», об этом мы и попытались рассказать в нашей статье.

ЧАСТЬ II

О СТИХАХ

ФЕТ БЕЗГЛАГОЛЬНЫЙ

Композиция пространства, чувства и слова

Чудная картина,
Как ты мне родна:
Белая равнина,
Полная луна,

Свет небес высоких
И блестящий снег
И саней далеких
Одинокий бег.

Это стихотворение Фета — одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? «Белая равнина» — это мы смотрим прямо перед собой. «Полная луна» — наш взгляд скользит вверх. «Свет небес высоких» — поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. «И блестящий снег» — наш взгляд скользит обратно вниз. «И саней далеких одинокий бег» — поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше — шире — ниже — у́же: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова «...равнина», «...высоких», «...далеких» (все через строчку, все в рифмах) — это ширина, вышина и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а, наоборот, предстает все более единым и цельным: «равнина» и «луна» еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; «небеса» и «снег» уже соединяются в общей атмосфере — свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, «бег», сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели.

Это — последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его: не по хорошу мила, а по милу хороша эта описываемая далее картина!). Затем тон резко меняется: от субъективного отношения поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность — и

это самое замечательное — на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах: «Белая равнина, полная луна» ее еще нет: картина перед нами спокойная и мертвая. В словах «свет небес... и блестящий снег» она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах «саней далеких одинокий бег» — картина не только живая, но и прочувствованная: «одинокий бег» — это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед «чудным», но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром — из внешнего превращается во внутренний, «интериоризируется»: стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!),— настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства. Но, может быть, вся эта четкость — только оттого, что стихотворение очень маленькое? Может быть, восемь образов — настолько небольшая нагрузка для нашего восприятия, что, в какой последовательности они ни предстань, они сложатся в цельную картину? Возьмем другое стихотворение, в котором таких сменяющихся образов — не восемь, а двадцать четыре:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод,

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти долы,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затменья,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это все — весна.

Стихотворение построено очень просто — почти как каталог. Спрашивается, чем определяется последовательность образов этого каталога, какова основа их порядка? Основа — та же самая: сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира.

В стихотворении три строфы. Как они соотносятся, каких перекликающихся подзаголовков просят? Можно предложить два варианта. Во-первых, это (I) свет — (II) предметы — (III) состояния. Во-вторых, это (I) открытие мира, (II) обретение миром пространства, (III) обретение миром времени. В первой строфе перед нами мир целый и нерасчлененный; во второй он дробится на предметы, размещенные в пространстве; в третьей предметы превращаются в состояния, протяженные во времени. Проследим, как это происходит.

Первая строфа — это взгляд вверх. Первое впечатление — зрительное: «утро»; и затем — ряд существительных, словно на глазах у читате-

ля уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: «день», «свет», «свод». Утро — время переходное, со слова «утро» могло бы начинаться и стихотворение о зыбких сумерках; и поэт спешит сказать: главное в утре — то, что оно открывает день, главное в дне — это свет, а зримый вид этого света — небосвод. Слово «свод» — первое очертание, первая граница в открывшейся картине, первая остановка взгляда. И на этой остановке включается второе впечатление — звуковое, и опять проходит ряд слов, уточняющих его до точного названия. Звуковой образ «крик» (чей?) перебивается зрительным образом «вереницы» (чьи?), они связываются друг с другом в слове «стаи» (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове «птицы» (вот чьи!). Слово «птицы» — первый предмет в очертившейся картине, вторая остановка взгляда, уже не на границе ее, а между границей и глазом. И на этой остановке включается новое направление — впервые не вверх, а в стороны. Со стороны — со всех сторон? — доносится звук («говор...»), и на этот звук в сторону — во все стороны! — скользит взгляд («...вод!»).

Вторая строфа — это взгляд вокруг. Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в «ивы и березы» — и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: «эти капли» на листьях (они еще отдалены: их можно принять за слезы), «этот... лист» (он уже совсем перед глазами: видно, какой он пуховый). Приходится бросить взгляд вторично, уже выше над землей; он уходит дальше, пока не упирается в «горы» и «долы»; и от них опять скользит обратно, все ближе, встречая на пути, в воздухе, сперва дальних мелких мошек, а потом близких крупных пчел. И от них, как от птиц в первой строфе, в дополнение к зрительным ощущениям включаются слуховые: «зык и свист». Так окончательно очерчивается внешний кругозор: сперва высокий круг небосвода, потом узкий круг ближних деревьев и, наконец, связующий их средний круг горизонта; и в каждом круге взгляд движется от дальнего обода к ближним предметам.

Третья строфа — это взгляд внутрь. Он сразу меняет восприятие и внешнего мира: до сих пор все образы воспринимались как впервые увиденные (и даже с трудом называемые), здесь они воспринимаются как уже знакомые внутреннему опыту — на фоне ожидания. Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает «зори без затменья», «вздох... селенья» и «ночь без сна». Ожидание включает чувство времени: «зори без затменья» — это длящиеся зори, и «ночь без сна» — длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без включения времени. Ретроспективно это позволяет почувствовать временнóе соотношение и первых двух, статических строф: первая — ранняя весна, таянье снега; вторая — цветущая весна, зелень на деревьях; третья — начало лета, «зори без затменья». И на этом фоне опять проходит сужение поля зрения: небо («зори»), земля («селенье»), «ночь без сна» (всего селенья и моя?), «мгла и жар постели» (конечно, только моей). И, достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: «дробь и трели». (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы «дробь и трели» ощущались более интериоризованно, чем «зык и свист» предыдущей строфы.)

Таков образный ряд, определяющий структуру стихотворения. Ему соответствует и постепенная смена эмоциональных окрасок: в начале стихотворения — это слова «радость», «мощь», а в конце — «вздох», «мгла», «жар» (в середине эмоциональная окраска отсутствует — разве что на нее намекает метафора «слезы»: слово, которое одинаково перекликается и с чувством «радости», и с чувством «вздоха»). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в предельной интериоризации. Все стихотворение между этими двумя точками — путь от света к мгле и от радости и мощи к вздоху и жару: тот же путь от зримого к переживаемому, что и в первом нашем стихотворении.

Как изобразить схематически композицию этого стихотворения — соотношение начала, середины и конца? Всего возможно не так уж много вариантов: по наличию какого-либо признака может быть выделено начало («1-2-2»), конец («1-1-2»), середина («1-2-1») стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно («1-2-3») и, наконец, может быть выдержан ровно («1-1-1»), то есть быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию — стало быть, схема 1-1-2; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины — стало быть, схема 1-2-1.

Но это только один уровень строения текста, а всего в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний,— идейно-образный, семантический: во-первых, идеи и эмоции (эмоции в нашем стихотворении мы проследили, а идей в нем попросту нет, если не считать идеей, например, утверждение «весна — это прекрасно!»; стихи без идей имеют такое же право на существование, как, скажем, стихи без рифм, и только в отдельные эпохи «безыдейность» становится бранным словом,— за безыдейность, как мы знаем, современная критика очень бранила Фета), во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет,— это образ, каждый глагол — мотив). Второй уровень, средний,— стилистический: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний,— фонический, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Различаются эти уровни по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой, уровень мы воспринимаем слухом: чтобы уловить в стихах хореический ритм или аллитерацию на Р, нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. Средний, стилистический, уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный, уровень мы воспринимаем умом и воображением: умом понимаем идеи и эмоции, зрительным воображением представляем себе синий свод, а слуховым — говор вод. Разумеется, такая систематизация (предложенная в 1920-х годах Б. И. Ярхо) не является единственно возможной, но она представляется нам самой практически удобной для анализа стихов.

Если так, то приостановимся и посмотрим, как перекликаются с композицией прослеженного нами идейно-образного уровня остальные уровни фетовского стихотворения.

Лексико-стилистический аккомпанемент — это три отчетливо выделяющиеся стилистические фигуры, по одной в строфе. В первой — гендиадис («Эти стаи, эти птицы» вместо «эти птичьи стаи»; «гендиадис» буквально значит «одно выражение — через два»). Во второй — две метафоры («капли — слезы», «пух — лист») с хиастическим, крест-накрест, расположением членов параллелизма (точное слово — метафорическое — метафорическое — точное). В третьей — две антитезы («зори без затменья», «ночь без сна»); к ним можно прибавить метонимию «вздох... селенья» и, может быть, гиперболу («зори без затменья» в июне реальны на широте белых ночей Петербурга, но не реальны на широте орловских поместий Фета). Первая фигура укладывается в одной строчке, вторая в двух, третья в трех. Гендиадис — фигура тождества, метафора — фигура сходства, антитеза — фигура контраста: перед нами — последовательное нарастание стилистической напряженности. Схема — 1-2-3.

Синтаксический аккомпанемент — это однообразие непрерывных конструкций «это...» и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другой по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: «Эти стаи, эти птицы», «Эти мошки, эти пчелы», «Эта дробь и эти трели»; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы («Эти капли — эти слезы», «Эти горы, эти долы»), в крайних оно слабее. Эта перекличка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек «Эта мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели». Таким образом, в синтаксисе усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие — в середине; схема — 1-2-1.

Метрический аккомпанемент — это расположение, во-первых, пропусков ударения и, во-вторых, словоразделов. Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках «Этот крик и вереницы», «Эти ивы и березы», «Эти зори без затменья»» — по одному разу в каждой строфе. Это — ровное расположение, композиционно нейтральное: 1-1-1. Словоразделы при столь частом расположении ударений возможны только женские («этот...») и мужские («крик...»), причем частое повторение слов «это, эти...» дает перевес женским. Но по стихотворению он распределен неравномерно: соотношение женских и мужских словоразделов в первой строфе — 12:3, во второй — 13:2, в третьей — 8:7. Таким образом, в первой и второй строфах ритм словоразделов очень единообразен, почти предсказуем, а в третьей строфе (где происходит поворот от внешнего мира к внутреннему) становится расплывчат и непредугадываем. Этим выделяется концовка: схема — 1-1-2.

Фонический аккомпанемент — это расположение звуков: гласных и согласных. Из гласных остановимся только на более заметных — ударных. Из пяти ударных звуков А, О, Е, И, У решительно преобладает (опять-таки благодаря «это, эти...») Е, занимающее первое ударение всех строк. Если отбросить эти 18 «Е», то среди оставшихся 45 ударных гласных будет такая пропорция А:О:Е:И:У: первая строфа — 3:4:3:4:1, вторая строфа — 1:6:3:4:1, третья строфа — 4:6:5:0:0. Иными словами, от строфы к строфе концентрация, монотонность усиливается: во второй строфе две строки («Эти горы...») построены на совершенно тождественном Е-О-Е-О, третья строфа вообще обходится только тремя ударными гласными. Это, стало быть,— постепенное нарастание, схема — 1-2-3. Из

согласных звуков остановимся только на тех, которые повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опять-таки из-за «это...») — это Т и Ть. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет 5 повторений — Р, Сь/С, К, Рь, В; во второй строфе — 2: Ль, С; в третьей строфе — 7:З, Н, Н, Й, Л/Ль, Р/Рь, Сь/С (заметим, как легко вычитывается здесь анаграмма «зной»). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема — 1-2-1. (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: «уТРо, РаДость» — «ДРобь, ТРели» и «Синий Свод» — «вСе веСна».)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций. Это — ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только 4 вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда 1-1-2 (как у нас) можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как у нас, — вероятность этого ничтожна. Элементов, из которых слагается композиция стихотворения, мало, но сочетаний их — бесконечно много; отсюда — для читателя возможность наслаждаться бесконечным разнообразием живой поэзии, а для ученого возможность педантично ее анализировать[1].

Но мы слишком задержались на «Это утро, радость эта...» — а ведь это не самое известное и, конечно, не самое сложное из «безглагольных» стихотворений Фета. Рассмотрим наиболее знаменитое: «Шопот, робкое дыханье...». Оно сложнее: в его основе не одно движение «от широкого к узкому», «от внешнего к внутреннему», а чередование нескольких таких сужений и расширений, складывающееся в ощутимый, но зыбкий ритм. (И само стихотворение ведь говорит о вещах гораздо более зыбких, чем картина ясной зимы или радостной весны.)

---

[1] Когда этот наш разбор «Это утро, радость эта...» обсуждался среди коллег, то были высказаны интересные наблюдения и соображения, не пришедшие нам в голову. Вот некоторые из них.

Самое интересное: может быть, ощущение времени присутствует в стихотворении с самого начала, но не в строфах, а между строф? Три строфы рисуют три разных момента весны: I — ранняя весна с половодьем, II — настоящая с соловьиными песнями, III — начало лета и белые ночи. («Если белые ночи — «зори без затменья», то этот оборот вдобавок следует учитывать как гиперболу: на широте фетовской Орловской губернии белых ночей нет»,— заметил один из собеседников.) Или даже детальнее: «синий свод» — февраль, воды — март, листья — апрель, мошки — май, зори — июнь.

И, может быть, композиция, отбивающая концовку, ощущается не только на уровне строф всего стихотворения, но и на уровне строк третьей, концовочной строфы: после пяти строк эмоционального перечня ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: «...Как я их люблю!», а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: «...Это все — весна». Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики.

Цветовых эпитетов в стихотворении почти нет, но они восстанавливаются по окрашенным предметам: цвет первой строфы — синий, второй — зеленый, третьей — «заревой». Иными словами, в двух строфах — цвет, в третьей — свет, отбитой оказывается концовка.

Может быть, неверно, что «капли — слезы» видны издали, а «пух — лист» изблизи? Может быть, вернее наоборот: «капли — слезы» у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали?

И, может быть, синтаксический контраст «Эта мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели» надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: «Эта мгла (подразумевается: ночи) — и жар постели»?

Большое спасибо за эти замечания С. И. Гиндину, Б. А. Дозорец, И. И. Ковалевой, А. К. Жолковскому и Ю. И. Левину.

Шопот, робкое дыханье,
    Трели соловья,
Серебро и колыханье
    Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
    Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
    Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
    Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
    И заря, заря!..

Проследим прежде всего смену расширений и сужений нашего поля зрения. Первая строфа — перед нами расширение: сперва «шопот» и «дыханье», то есть что-то слышимое совсем рядом; потом — «соловей» и «ручей», то есть что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем — ближнее их окружение. Вторая строфа — перед нами сужение: сперва «свет», «тени», «тени без конца», то есть что-то внешнее, световая атмосфера ночи; потом — «милое лицо», на котором отражается эта смена света и теней, то есть взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем — только героиня. И, наконец, третья строфа — перед нами сперва сужение, потом расширение: «в дымных тучках пурпур розы» — это, по-видимому, рассветающее небо, «отблеск янтаря» — отражение его в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чем тот, который охватывался «соловьем» и «ручьем»); «и лобзания, и слезы» — в поле зрения опять только герои; «и заря, заря!» — опять широкий мир, на этот раз — самый широкий, охватывающий разом и зарю в небе, и зарю в ручье (и зарю в душе? — об этом дальше). На этом пределе широты стихотворение кончается. Можно сказать, что образный его ритм состоит из большого движения «расширение — сужение»» («шопот» — «соловей, ручей, свет и тени» — «милое лицо») и малого противодвижения «сужение — расширение» («пурпур, отблеск» — «лобзания и слезы» — «заря!»). Большое движение занимает две строфы, малое (но гораздо более широкое) противодвижение одну: ритм убыстряется к концу стихотворения.

Теперь проследим смену чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука — к свету и затем — к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный «шопот», потом нечленораздельно-зыбкое «дыханье»), в конце — свет (сперва отчетливое «серебро», потом неотчетливо-зыбкое «колыханье»). Вторая строфа: в начале перед нами «свет» и «тени», в конце — «измененья» (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость). Третья строфа: «дымные тучки», «пурпур розы», «отблеск янтаря» — от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова «заря» подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все бо-

лее ощутимые — неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет.

Наконец, проследим смену эмоционального насыщения этого пространства: насколько оно пережито, интериоризовано, насколько в нем присутствует человек. И мы увидим, что здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой — к эмоции пассивно переживаемой — и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье — «робкое»: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо — «милое», а изменения его — «волшебные»: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе «лобзания и слезы» — это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась «Шопот сердца, уст дыханье...» — очевидно, «шопот сердца» могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая — о героине, а третья — о них вместе.) От слышимого и зримого к действенному, от прилагательных к существительным — так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти.

Чем сложнее «Шопот, робкое дыханье...», нежели «Это утро, радость эта...»? Тем, что там образы зримые и переживаемые сменяли друг друга как бы двумя четкими частями: две строфы — мир внешний, третья — интериоризованный. Здесь же эти две линии («что мы видим?» и «что мы чувствуем?») переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира («серебро ручья»), вторая строфа — образом эмоционального мира («милое лицо»), третья строфа — неожиданным и ярким синтезом: слова «заря, заря!» в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении («заря утра!»), и в метафорическом («заря любви!»). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства.

Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения — 1-1-2: первые две строфы — движение, третья — противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему 1-1-2: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе — укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (совершенно одинаковая): 0,5 стиха — 0,5 стиха — 1 стих — 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) — 1 стих (короткий) — 0,5 и 0,5 стиха (длинного) — 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают бо́льшую напряженность, а длинные — большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен.

Лексико-стилистический аккомпанемент, наоборот, не подчеркивает основную схему. По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом «свет ночной, ночные тени, тени без конца», третья строфа заканчивается эмфатическим удвоением «заря, заря!..». Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью, схема — 1-2-2. По части «ро-

мантических фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия «робкое дыханье» и слабая (спрятанная в эпитет) метафора-олицетворение «сонного ручья»; во второй строфе — оксюморон, очень резкий — «свет ночной» (вместо «лунный свет»); в третьей строфе — двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): «розы», «янтарь» — о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, шокировавший критиков: «Речь, не говоря».) Иначе говоря, схема — опять-таки 1-2-2, а для ранней редакции даже с еще большим нарастанием напряжения: 1-2-3.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1-1-2, отбивает концовочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе — 3- и 2-ударная, во второй — 4- и 3-ударная, в третьей — 4- и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, «тре́ли...», а вторая — дактилический, «со́нного»), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе («...и заря́»), что дает резкий контраст.

Фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1-1-2 только одним признаком — густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 12! Иными словами, в первой и второй строфах облегчение фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное. Остальные признаки — распределение ударных гласных и распределение аллитераций — отмечают все строфы более или менее равномерно, они композиционно нейтральны.

Наконец, обратимся к четвертому «безглагольному» стихотворению Фета, самому позднему и самому парадоксальному. Парадокс в том, что с виду оно — самое простое из четырех, проще даже, чем «Чудная картина...», а по композиции пространства и чувства — самое прихотливое:

Только в мире и есть, что тенистый
    Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
    Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
    Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
    Влево бегущий пробор.

Здесь только 16 неповторяющихся слов, все они — только существительные и прилагательные (два наречия тесно примыкают к прилагательным), сквозной параллелизм, сквозная рифма. Четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно даже без труда менять местами в любом порядке. Фет избрал именно такой-то порядок. Почему?

Мы уже привыкли видеть, что композиционный стержень стихотворения — интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению. В этом стихотворении такая привычка заставляла бы ожидать последовательности: «кленов шатер» (природа) — «головки убор», «чистый пробор» (внешность человека) — «лучистый взор» (внутренний мир человека). Фет идет наперекор этому ожиданию: он выно-

сит вперед два крайних члена этого ряда, отводит назад два средних и получает трудноуловимое чередование: сужение — расширение — сужение («шатер — взор», «взор — убор», «убор — пробор»), интериоризация — экстериоризация («шатер — взор», «взор — убор — пробор»). Зачем он так делает? Вероятно, ради того, чтобы вынести на самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения — наиболее внешний, наиболее необязательный член своего перечня: «влево бегущий пробор». (Заметим, что это — единственный в стихотворении образ протяженности и движения,— особенно на фоне начальных образов «дремлющий...», «задумчивый...».) Громоздкий многократный параллелизм «Только в мире и есть...» нагнетает ожидание чего-то очень важного; психологизированные, эмоционально подчеркнутые предшествующие члены — «дремлющие» клены, «детски задумчивый» взор, «милая» головка — заставляют предполагать и здесь усиленную интериоризацию; и когда на этом месте появляется такой неожиданный образ, как «пробор», это заставляет читателя подумать приблизительно вот что: «Как же велика любовь, которая даже при взгляде на пробор волос наполняет душу таким восторгом!» Это — сильный эффект, но это и риск: если читатель так не подумает, то все стихотворение для него погибнет — окажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем прослеживать, как аккомпанируют этому основному композиционному уровню другие композиционные уровни. Наблюдений можно было бы сделать много. Заметим, что здесь впервые в нашем материале появляется обонятельный эпитет «душистый убор» и что он воспринимается как более интериоризованный, чем зрительный «чистый пробор»,— может быть, потому, что «обонятель» мыслится ближе к объекту, чем «зритель». Заметим, как в трех словах «дремлющих кленов шатер» содержатся сразу две метафоры, «дремлющие клены» и «кленов шатер»; они частично покрывают друг друга, но не совпадают друг с другом («клены» в первой метафоре одушевлены, во второй неодушевлены). Заметим, как в коротких строках чередуются нечетные, начинающиеся с прилагательных и причастий («дремлющих», «милой»), и четные, начинающиеся с наречий («детски», «влево»). Заметим, что в нечетных двустишиях семантические центры коротких строк («клены», «головка») не совпадают с их синтаксическими центрами («шатер», «убор») — первые стоят в косвенных падежах, а последние в именительном. Заметим, как опорные согласные в рифмах длинных стихов располагаются через двустишие («лучистый — чистый»), а в рифмах коротких стихов — подряд («убор — пробор»). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных ЕОО — ЕУО — ИОО — ЕУО, а заодно — полное отсутствие широкого ударного А (которое пронизывало все рифмы в предыдущем стихотворении, «Шопот, робкое дыханье...»). Свести все эти и подобные наблюдения в систему можно, но сложно. Разве что единственное сверхсхемное ударение внутри стиха — «этот» в предпоследней строке — сразу семантизируется как сигнал концовки, подчеркивающий парадоксальную кульминацию стихотворения — слово «пробор».

Весь наш небольшой разбор — это не литературоведческое исследование, а только схема его: попытка дать себе отчет во впечатлении, которое производит чтение четырех очень известных стихотворений Фета:

чем оно вызывается? Именно с такой попытки самоотчета начинается каждое литературоведческое исследование, но отнюдь не кончается ею. Некоторым читателям такая попытка бывает неприятна: им кажется, что эстетическое наслаждение возможно лишь до тех пор, пока мы не понимаем, чем оно вызывается. При этом охотно говорят о «чуде» поэзии и о «тайне»», которую надо уважать. Мы не посягаем на тайну поэзии: конечно, такой разбор никого не научит искусству писать стихи. Но, может быть, на таком разборе можно научиться хотя бы искусству читать стихи — то есть видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде.

Поэтому закончим наш урок чтения упражнением, которое как будто предлагает нам сам Фет. Мы уже заметили, что четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке. Здесь возможны 24 различных сочетания, и совсем нельзя сказать заранее, что все они хуже, чем то, которое избрал Фет. Может быть, они и не хуже — они просто другие, и впечатление от них другое. Пусть каждый любознательный читатель попробует на свой страх и риск сделать несколько таких перестановок и дать себе отчет, чем различаются впечатления от каждой из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных небесполезен.

«КОГДА ВОЛНУЕТСЯ ЖЕЛТЕЮЩАЯ НИВА...»: ЛЕРМОНТОВ И ЛАМАРТИН

Б. М. Эйхенбаум, давший в своей «Мелодике стиха» образцовый синтактико-интонационный анализ лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», начинает рассказ о нем следующим образом:

«Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода... У Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:

Когда волнуется желтеющая нива,
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда, росой обрызганный душистой,
Румяным вечером иль в утра час златой
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он,—

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,—
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога.

Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза «когда»... Это подтверждено и ответными «тогда» в кадансе. Синтаксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временнóе значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой,— в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется нам искусственной, а во-вторых, она (даже если признавать ее реальностью) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временнóй формой. Желтеющая нива, све-

жий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студеный ключ — все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временны́м построением периода. Если бы не синтаксическая форма — мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем «когда», не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему,— отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении: интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован»[1]. И далее — констатация того факта, что ритмико-интонационная градация в стихотворении тем не менее безупречна; стало быть, именно на ней, а не на смысловой градации держится стихотворение; и затем — десять страниц блистательного анализа, показывающего, в чем именно эта ритмико-интонационная градация выражается.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении этого вступления, — некоторый пафос, свойственный ранним годам русского формализма, когда господствовало желание подчеркнуть, что не смысл определяет звук, а звук определяет смысл в поэтической речи, пафос, быстро оставленный и уступивший место более тонкому анализу соотношения «формы» и «содержания». Перечитывая Эйхенбаума сейчас, через пятьдесят лет, хочется внести коррективы в его анализ именно в этом плане: хочется (рискуя открыть Америки, давно открытые гимназическими учебниками, писавшими о «теме общения с природой») показать, что о смысловой градации в лермонтовском стихотворении никак нельзя сказать, будто она «слишком слабо проявлена» и «загромождена» посторонними деталями. Напротив, она построена так же четко и обнаженно, как и градация ритмико-синтаксическая. Именно об этом и пойдет речь в настоящей заметке; вопросы синтаксиса и интонации здесь затрагиваться почти не будут, потому что в этой области к исчерпывающему анализу Б. Эйхенбаума нам добавить нечего.

И второе, на что мы обращаем внимание в процитированных словах Б. Эйхенбаума,— это брошенное мимоходом проницательное замечание: «Кажется, что стихотворение написано на заданную схему...». Думается, что для такого замечания имеются основания, хотя, быть может, и не совсем те, которые имел в виду Б. Эйхенбаум. Нам кажется, что можно не только выделить «заданную схему» этого стихотворения, но и указать ее возможный источник — стихотворение А. Ламартина «Крик души» из его сборника 1830 г. «Гармонии». До сих пор указаний на сходство этих стихотворений в научной литературе мы не обнаружили (да и вся тема «Лермонтов и Ламартин» разработана гораздо меньше, чем иные, аналогичные ей).

Вот текст Ламартина:

LE CRI DE L'AME

Quand le souffle divin qui flotte sur le monde
S'arrête sur mon âme ouverte au moindre vent
Et la fait tout à coup frissonner comme une onde
Où le cygne s'abat dans un cercle mouvant! —

[1] *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969, с. 421—423.

Quand mon regard se plonge au rayonnant abîme
Où luisent ces trésors du riche firmament,
Ces perles de la nuit que son souffle ranime,
Des sentiers du Seigneur innombrable ornement! —
Quand d'un ciel de printemps l'aurore qui ruisselle,
Se brise et rejaillit en gerbes de chaleur,
Que chaque atome d'air roule son étincelle,
Et que tout sous mes pas devient lumière ou fleur! —
Quand tout chante ou gazouille ou roucoule ou bourdonne,
Que l'immortalité tout semble se nourrir,
Et que l'homme ébloui de cet air qui rayonne,
Croit qu'un jour si vivant ne pourra plus mourir! —
Quand je roule en mon sein mille pensers sublimes,
Et que mon faible esprit ne pouvant les porter
S'arrête en frissonnant sur les derniers abîmes
Et, faute d'un appui, va s'y précipiter! —
Quand dans le ciel d'amour où mon âme est ravie,
Je presse sur mon coeur un fantôme adoré,
Et que je cherche en vain des paroles de vie
Pour l'embasser du feu dont je suis dévoré! —
Quand je sens qu'un soupir de mon âme oppressée
Pourrait créer un monde en son brûlant essor,
Que ma vie userait le temps, que ma pensée
En ramplissant le ciel déborderait encor! —
Jéhova! Jéhova! ton nom seul me soulage!
Il est le seul écho qui réponde à mon coeur!
Ou plutôt ces élans, ces transports sans langage,
Sont eux-même un écho de ta propre grandeur!
Tu ne dors pas souvent dans mon sein, nom sublime!
Tu ne dors pas souvent sur mes lèvres de feu:
Mais chaque impression t'y trouve et t'y ranime.
Et le cri de mon âme est toujours toi, mon Dieu!

(Harmonies poétiques et religieuses, livre III, h. 3)

Подстрочный перевод:

Когда божественное дыхание, овевающее мир,
Касается души моей, открытой малейшему ветерку,
И мгновенно зыблет ее, как влагу,
На которую лебедь опускается, кружась,—
Когда взгляд мой погружается в сияющую бездну,
Где блещут бесценные сокровища тверди,
Эти перлы ночи, живимые ее дыханьем,
Несчетные украшения путей божества,—
Когда заря, стекая с весеннего неба,
Дробится и брызжется жаркими лучами,
И каждая частица воздуха катится искоркой,
И под каждым моим шагом вспыхивает свет или цветок,—
Когда все поет, щебечет, воркует, жужжит,
И кажется, что все напоено бессмертьем,
И человек, ослепленный этим сияющим воздухом,
Верит, что день такой жизни никогда не умрет, —
Когда я ощущаю в груди моей тысячи высоких помыслов,
И слабый мой дух, не в силах их перенесть,
Останавляется, дрожа, перед последнею бездной
И, без опоры под ногой, готов низринуться в нее, —
Когда в небе любви, куда воспаряет душа моя,
Я прижимаю к сердцу обожаемое виденье,

И тщетно ищу живых слов,
Чтобы объять ее огнем, сожигающим меня,—
    Когда я чувствую, что вздох моей стесненной души
Мог бы сотворить целый мир в пламенном своем порыве,
Что жизнь моя преодолела бы время, что мысль моя
Затопила бы небо и перелилась через край, —
    — Иегова! Иегова! твое имя одно мне опора!
Твое имя одно мне отклик на голос сердца!
Или нет: этот мой порыв, этот восторг без слов
Сами лишь отголосок твоего величия, боже!
    Ты не часто покоишься в груди моей, высокое имя,
Ты не часто покоишься на огненных моих устах,
Но каждое впечатление мира находит тебя и оживляет тебя,
И крик моей души — это всегда лишь ты, о мой бог!

Сопоставления отдельных лермонтовских стихотворений и их западноевропейских образцов делались неоднократно. В данном случае интерес сопоставления в том, что приходится сопоставлять не образы и мотивы, а композиционную схему стихотворения — схему, которую можно кратко выразить формулой: «Когда... — когда... — когда, — тогда: бог». Что эта схема в обоих стихотворениях одинакова, очевидно. Но достаточно ли этого, чтобы утверждать, будто именно это стихотворение Лермонтову внушено именно этим стихотворением Ламартина? Настаивать трудно. Очень может быть, здесь действовала какая-то более давняя традиция духовной поэзии, специальным изучением которой мы не занимались. Во всяком случае, популярность Ламартина в России именно в 20—30-е годы XIX в. была очень велика, стихотворения его были заведомо известны и Лермонтову, и читателям Лермонтова, и поэтому сопоставление «Крика души» со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...» интересно не только «с точки зрения вечности», но и с точки зрения истории литературы.

Две особенности лермонтовской поэтики могут быть проиллюстрированы этим сравнением; обе они давно отмечены исследователями. Первая особенность — стремление опираться на уже разработанный литературный материал, концентрируя его в сентенции и формулы, применимые к самым разным стихотворениям (типа «Так храм оставленный — все храм, Кумир поверженный — все бог!»; источником этой сентенции, как известно, является Шатобриан). Вторая особенность, наиболее характерная для позднего Лермонтова, — избегание отвлеченной пышности и стремление к скромности и конкретности образов (классический пример — «Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Для нас важнее первая из этих особенностей — мы увидим, как Лермонтов концентрирует и проясняет в своих сентенциях содержание используемого литературного материала и как в своей композиции он концентрирует и проясняет структурные особенности используемого материала.

Стихотворение Ламартина состоит из девяти строф, сгруппированных по схеме 1 + (2 + 1) + (2 + 1) + 2. Первая строфа — вступительная: «Когда божественное дыхание, овевающее мир, касается души моей...». Здесь сразу введены все три основных элемента стихотворения: «бог», «мир» и «моя душа». Из остальных строф эта единственная выделена сравнением «как». Следующее трехстрофие как бы раскрывает по-

нятие «мир»: «небо», «заря, стекающая с неба» и, наконец, поющая и щебечущая «земля» — последовательное движение сверху вниз. Следующее трехстрофие таким же образом раскрывает понятие «душа»: «мысли», готовые низринуться в последнюю бездну, «чувства», воспаряющие в небо любви, и «жизнь и мысль», переливающиеся через край, — сперва движение сверху вниз, потом снизу вверх и, далее, из центра во все стороны. В обоих центральных трехстрофиях последние строфы выделены: в первом — безличностью подлежащих «все» и «человек»; во втором — гиперболичностью образов «вздохом сотворить мир», «мыслью переполнить небо через край»; в обоих — подхватывающей друг друга идеей «побеждаю время» и «победив время, побеждаю пространство». Все семь строф объединены анафорой «когда...», этим они отделяются от двух строф заключения; кроме того, синтаксис семи строф начальной части сложнее и прихотливее, чем синтаксис двух строф заключительной части (начало построено на подчинительных предложениях, конец — на сочинительных предложениях). Заключение начинается кульминационным возгласом «Иегова! Иегова! твое имя...» и дальше построено симметрично: первые две строки каждой строфы обращены к имени божьему, последние две строки — к самому богу; словом «бог» заканчивается стихотворение. Обратим, однако, внимание, что переломом, кульминацией служит не образ бога, а образ божьего имени: мысль о боге присутствует, как мы видели, с самого начала стихотворения, первая же строфа начинается с «божественного дыхания», во второй появляются «пути господа бога», и затем по всем строфам проходят вспомогательные образы сияния, света, лучей, бессмертия, бездны, небес, пламени и, наконец, сотворения мира — все атрибуты образа бога; после этого действительно остается лишь назвать его по имени, имя это своим экзотическим звучанием образует кульминацию, а затем наступает разрешение напряжения и конец.

Во что превращается эта схема у Лермонтова?

Во-первых, исчезает весь арсенал вспомогательных образов, сравнений, приложений — все, что создавало ламартиновский пафос. Во-вторых, исчезает все то звено ламартиновского плана, в котором раскрывалось понятие «душа»,— оно требует слишком отвлеченных образов, а Лермонтов в этом стихотворении хочет быть конкретен и прост. В-третьих, соответственно конкретизируются образы «мира»: вместо «цветок» Лермонтов говорит «ландыш», вместо «все» перечисляет ниву, лес и сад. Поэтому главным для Лермонтова становится композиционная организация этих образов «мира»: их нужно выстроить так, чтобы они сами подводили и к понятию «душа», и к понятию «бог».

Стихотворение Лермонтова — это четыре строфы, из них первые три начинаются «когда... когда... когда...», а заключительная — «тогда»; синтаксическая схема обнажена до предела. Оставим пока в стороне заключительную строфу и посмотрим на последовательность первых трех. Ее можно рассматривать по крайней мере в пяти различных аспектах.

Прежде всего — последовательность действий. Сказуемые первой строфы: «нива *волнуется»*, «лес *шумит»*, «слива *прячется»*. Уже здесь начинается, так сказать, одушевление неодушевленных предметов, но пока еще очень осторожное: «волнуется» можно сказать и об одушевленном и о неодушевленном предмете, а «прячется» — это не столько

активное действие, сколько пассивное состояние. Сказуемое второй строфы — «ландыш приветливо *кивает* головой»; это уже действие активное и эмоционально окрашенное, ландыш здесь одушевлен и очеловечен. Сказуемые третьей строфы: «ключ *играет* и *лепечет*»; это высшая степень одушевленности, предмет из бессловесного становится наделенным речью, внимание читателя переносится с предмета на содержание его речи — мы достигли кульминации, понятие «душа» нам уже внушено, и путь к понятию «бога» открыт.

Далее — последовательность характеристик. Первая строфа вся держится на цветовых эпитетах: «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок»; два нецветовых эпитета — «свежий лес» и «сладостная тень» — занимают явно подчиненное положение (ибо тон задает первая строка с «желтеющей нивой»). Во второй строфе цветовых эпитетов столько же, но характер их иной: «румяный вечер», «утра час златой», «ландыш серебристый» — здесь это уже не столько цвет, сколько свет, предметы им не материализуются, а дематериализуются: нецветовой эпитет «душистая роса» по-прежнему второстепенен. В третьей строфе цветовые эпитеты отсутствуют вовсе, остается только нецветовой — «студеный ключ»: вместо зримого предмета перед нами лишь атмосфера, окружающая предмет; зато появляются новые эпитеты — такого свойства, какого раньше не было: «смутный сон», «таинственная сага», «мирный край». Так первоначальная ясность переходит в таинственную смутность, дематериализация завершена, кульминация достигнута.

Далее — последовательность точек зрения. В первой строфе все представлено объективно, со стороны: нива волнуется, лес шумит, слива прячется под листком — и дано это так, как будто всякий может наблюдать данные явления и удостовериться в них. Во второй строфе точка зрения уже субъективна: «Из-под куста *мне* ландыш серебристый приветливо кивает головой»; посторонней проверке это явление, понятно, не поддается. В третьей строфе повторяется то же: ключ «лепечет *мне* таинственную сагу», и это подчеркивается предыдущей фразой — «погружая *мысль* в какой-то смутный сон» — и «смутный сон», и «таинственная сага» существуют только для души поэта (в отличие, например, от «свежего леса» и «сладостной тени» первой строфы, которые существовали для всех), опять душа исподволь выдвигается на первый план и занимает все поле нашего зрения, преломляя наш взгляд на мир поэта.

Далее — последовательность охвата времени. В первой строфе все, по-видимому, указывает на какой-то конкретный, определенный временной момент: естественно представлять, что это один и тот же порыв ветра волнует ниву, заставляет шуметь лес и позволяет сливе скользнуть под тень листка. Во второй строфе этого уже нет: мало того, что описываемый момент не совпадает с описанными перед этим (желтеющая нива и малиновая слива — это, вероятно, август, а ландыш — это весна; в этой несовместности укорял Лермонтова еще Глеб Успенский), вдобавок сам описываемый момент не фиксирован, а произволен — «румяным вечером иль в утра час златой»; вечер и утро взяты, конечно, не случайно как самые расплывчатые и переходные моменты суток. А третья строфа уже никаких временных указаний не содержит: «смутный сон» выводит ее за пределы времени, переход от конкретности к неопределенности завершен.

Наконец — последовательность охвата пространства. В первой строфе пространство дано широко и многообразно: нива, лес, сад — как будто три взгляда в три стороны. Во второй строфе пространство резко сжимается, в поле зрения остаются крупным планом только куст и ландыш; притом сужение это происходит не скачком, а постепенно, как бы на глазах у читателя — фраза построена так, что подлежащее и сказуемое отодвинуты в самый конец; сперва дается атмосфера, наполняющая пространство вокруг предмета (аромат росы, оттенки зари), а потом уже центр пространства, сам предмет — ландыш. В третьей строфе этот прием уже не нужен, подлежащее «ключ» названо с самого начала; здесь происходит иное: пространство не сужается, а как бы прорывается, «ключ, играющий по оврагу», — это первая в стихотворении протяженность, первое движение (после стоячих нивы, леса, сада, куста и ландыша), и притом движение, уводящее внимание читателя за пределы очерченного поля зрения, — ключ лепечет «про мирный край, откуда мчится он». Так и здесь совершается выход за пределы конкретности материального мира; этот выход становится кульминацией стихотворения, переходом от «когда...» к «...тогда».

Кульминация стихотворения любопытна тем, что семантический и лексический моменты в ней не совпадают. Семантическая кульминация — это, конечно, слово «сон» (подготовленное словом «мысль»): именно оно переводит мир стихотворения из реального плана в идеальный, просветленный, проникнутый божественной гармонией. Лексическая же кульминация — это, конечно, слово «сага»: в долермонтовской поэзии оно неупотребительно или почти неупотребительно, в академический словарь попадает только в 1847 г., в стихотворении звучит очень резким экзотизмом (ср. «Иегова!..» у Ламартина) и хорошо фиксирует точку перелома от «когда...» к «...тогда».

Переходим к заключительному четверостишию. В трех первых перед нами раскрывалось, постепенно одушевляясь, понятие «мир»; в заключительном четверостишии оно вытесняется двумя другими основными понятиями нашего стихотворения, одинаково связанными с понятием «мир», но взаимно противопоставленными друг другу: понятием «я» и понятием «бог».

Понятие «я» в большей степени подготовлено предшествующим построением стихотворения, поэтому оно и появляется первым. Безликое «мне» уже появилось во второй и третьей строфах, но оно не имело там никакой характеристики, лишь пассивно воспринимало впечатления мира. Теперь заключительная строфа начинается словами: «Тогда смиряется души моей тревога» — в первый и единственный раз названа «душа», в первый и единственный раз названа «тревога», и эта эмоциональная установка разом ретроспективно окрашивает все содержание предыдущих строф — начиная от двусмысленного «волнуется» в первой строке (в литературном языке 20 — 30-х годов XIX в. в отличие от современного прямое значение слова «волноваться» было употребительнее, чем метафорическое, поэтому при первом чтении слова «волнуется желтеющая нива» заведомо воспринимались еще без эмоциональных обертонов) и кончая «мирным краем» в последней строке, непосредственно подготовляющим слова о смиряющейся тревоге души.

Понятие «бог» требует более постепенного перехода. Мы видели, что три первые строфы были построены по четко организованному

плану: от неодушевленности к одушевленности, от сторонней ясности к внутренней смутности, от объективности к субъективности, от пространственной и временнóй конкретности к внепространственности и вневременности. Это был путь извне вовнутрь — из материального мира в духовный мир. Заключительное четверостишие содержит обратное движение — от души к мирозданию, но уже просветленному и одухотворенному. Четыре стиха его — четыре этапа этого движения: «Тогда смиряется *души моей* тревога» — внутренний мир человека; «Тогда расходятся морщины *на челе*» — внешний облик человека; «И счастье я могу постигнуть *на земле*» — ближний мир, окружающий человека; «И *в небесах* я вижу бога» — дальний мир, замыкающий мироздание; внимание поэта движется как бы расходящимися кругами. Вся начальная часть — «когда...» — была направлена вглубь, в одну точку, вся заключительная часть — «...тогда» — направлена вширь, в пространство. Основной порог на этом переходе — от человека к окружающему миру — приходится на середину строфы; он отмечен, во-первых, стилистически — сменой анафоры («тогда... тогда...» — «и... и...») — и, во-вторых, семантически — в предыдущей части строфы действия негативны, происходит как бы снятие дурного, живущего в человеке («тревоги») — «смиряется тревога», «расходятся морщины», а в последующей части строфы действия позитивны, происходит как бы утверждение хорошего, живущего в мироздании («счастье») — «могу постигнуть счастье», «вижу бога». Словом «бог», как и у Ламартина, заканчивается стихотворение.

Метрика стихотворения до некоторой степени служит аккомпанементом к его композиционному строю. Первая строфа, самая «неодушевленная» и «вещественная», — сплошной шестистопный ямб, заставляющий предполагать, что и все стихотворение будет написано этим строгим размером. Вторая и третья строфы сбивают это ожидание — они написаны свободным чередованием шестистопного и пятистопного ямба, усиление метрической зыбкости совпадает с усилением образной зыбкости. Заключительная строфа возвращается к начальному шестистопному ямбу с двумя лишь важными отличиями: во-первых, последняя строка, о боге, укорочена (четырехстопный ямб — единственный раз во всем стихотворении); во-вторых, рифмовка здесь (тоже единственный раз) не перекрестная, а охватная: и то и другое подчеркивает концовку.

Таким образом, композиционное равновесие лермонтовского стихотворения идеально: в части «когда...» три ступени, по которым мы словно уходим из мира внешнего и углубляемся в мир внутренний (ступени длинные, по строфе каждая); в части «...тогда» тоже три ступени, по которым мы словно возвращаемся из мира внутреннего в мир внешний (ступени короткие, по строке каждая), и за ними четвертая ступень — с богом в небе. Заключительная строка «И в небесах я вижу бога» сталкивает понятия «я» и «бог» — оба полюса, между которыми лежит то понятие «мир», с которого начиналось стихотворение.

Эта выверенность композиции не может быть случайна: очевидно, именно мотивировка последовательности «когда... когда... когда... тогда: бог» была главным предметом заботы Лермонтова. Это и позволяет допустить, что его отталкивание от Ламартина было сознательным. Заполнение схемы у Ламартина должно было показаться Лермонтову слиш-

ком перегруженным, а перелом «божественность в мире — божественность в душе — божественность в божьем имени» — слишком слабым; и он освобождает схему от всего лишнего, а перелом делает четче и яснее: «мир — я и бог». Это такая же концентрация сути, какой были лермонтовские сентенции типа «Так храм оставленный — все храм», только не на идейном, а на композиционном уровне,

Любопытно, что в творчестве Лермонтова есть и обратный пример — случай, где он не обнажает композиционную схему оригинала, а, наоборот, загружает ее новыми и новыми образами. Это «Ветка Палестины», написанная, как давно отмечалось, по схеме пушкинского стихотворения «Цветок засохший, безуханный...». Какими средствами здесь пользуется Лермонтов и как соотносятся эти два приема в его поэтике — вопрос слишком сложный, и здесь его касаться не приходится.

«ИЗ КСЕНОФАНА КОЛОФОНСКОГО» ПУШКИНА

Поэтика перевода

Стихотворение Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» («Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают...»), первое в маленьком цикле «Подражания древним», написано в 1832 г. Источник и его и нескольких смежных стихотворений (из Гедила — «Славная флейта, Феон здесь лежит...»; из Иона Хиосского — «Вино», «Бог веселый винограда...») указан Г. Гельдом[1]: это — цитата из «Пира мудрецов» Афинея по французскому переводу Ж. Б. Лефевра,[2] имевшемуся в библиотеке Пушкина. Возможный дополнительный источник назван М. П. Алексеевым[3] — это французский перевод В. Кузена в его сборнике статей «Nouveaux fragments philosophiques» (Paris, 1828). Разбор стихотворения и сопоставление с оригиналом сделаны в статье Я. Л. Левкович[4]; здесь же — гипотеза, что это стихотворение было прочитано Пушкиным на лицейской годовщине 1832 г.

Вот текст пушкинского стихотворения:

Чистый лоснится пол; стеклянные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,
Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече; сосуды
Светлой студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой: все готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья, вещать благовещие речи.
Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою
Правду блюсти: ведь оно ж и легче. Теперь мы приступим:
Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
В ночь, возвращаясь домой, на раба опираться; но слава
Гостю, который за чашей беседует мудро и тихо.

(III, 290)

---

[1] *Гельд Г.* Пушкин и Афиней.— В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1927, вып. XXXII, с. 15—18.

[2] Banquet des Savans, par Athénée, traduit, tant sur les textes imprimés, que sur plusieurs manuscrits par M. Lefevre de Villebrune. Paris, 1791, vol. IV, p. 192—194.

[3] *Алексеев М. П.* К источникам «Подражаний древним» Пушкина.— В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1962. М.; Л., 1963, с. 27.

[4] *Левкович Я. Л.* К творческой истории перевода Пушкина «Из Ксенофана Колофонского».— В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1970. Л., 1972, с. 91—100. Сочинение Афинея обозначено здесь как «составленный <...> Афинеем <...> сборник произведений греческих поэтов» (с. 91—92); однако это не так: «Пир мудрецов» Афинея не сборник, а исполинский диалог 29 собеседников (в сохранившемся сокращении — 15 античных «книг») с обильными пространными цитатами из старинных поэтов.

Вот подстрочный перевод греческого подлинника Ксенофана[5]:

Вот уже чист и пол, и руки у всех,
и бокалы. Один возлагает витые венки,
другой протягивает в чаше благовонное масло.
Полный веселия, стоит кратер;
приготовлено и другое вино, такое, что обещает никогда не иссякнуть,
сладкое, в глиняных сосудах, с ароматом цветов;
посредине ладан испускает священный запах;
есть и студеная вода, вкусная, чистая;
на виду лежат золотистые хлебы, и стол —
под тяжестью сыра и густого меда;
посреди разукрашен со всех сторон цветами алтарь;
пенье и пляска повсюду в доме.
Но прежде всего благомыслящим мужам подобает прославить бога
благовещими речами и чистыми словами.
Совершив же возлияние и помолившись о силе,
чтобы правду творить,— ибо это сподручней всего,—
не грех пить столько, чтобы с этим дойти
до дому без слуги, если кто не очень стар,
а из мужей похвалить того, кто и напившись, являет лишь хорошее,
и какова в нем память, и каково усилие к добродетели.
Не должно воспевать сражений Титанов и Гигантов
и Кентавров — вымыслы прежних времен,—
ни неистовых усобиц, в которых нет ничего доброго,—
а только то помышление о богах, которое всегда благо.

Сравнивая Ксенофана с Пушкиным, естественно хочется задать три вопроса: во-первых, чем руководствовался Пушкин, сокращая оригинал почти вдвое; во-вторых, почему он не сохранил стихотворной формы элегических двустиший; наконец, третий вопрос, касающийся содержания: почему у Ксенофана сказано: «пить не грех, лишь бы вернуться без провожатого», а у Пушкина: «пить не грех, если даже придется вернуться с провожатым». На эти вопросы мы и попытаемся ответить в настоящей статье.

Стихотворение Ксенофана Колофонского в греческом подлиннике было написано элегическим дистихом, обычным размером медитативной лирики. Лефевр, следуя французской традиции, перевел его прозой. Пушкин, перелагая Лефевра, написал свое стихотворение гекзаметром. Оригинала он не знал; реконструируя «размер подлинника», он мог выбирать между двумя употребительнейшими размерами античной поэзии, гекзаметром и элегическим дистихом, и выбрал гекзаметр. Почему? Предполагать, что гекзаметр был для Пушкина преимущественным знаком античной формы, как предположил Р. Берджи[6], нет оснований: элегическим дистихом у Пушкина написано больше стихов, чем гекзаметром (в том числе и другие переложения из Афинея). Видимо, главным здесь было впечатление от объема стихотворения. Гекзаметр считался эпическим размером, элегический дистих — преимущественно лирическим; поэтому гекзаметр ассоциировался с крупными произведениями, элегический дистих — с более мелкими. Стихотворение же Ксено-

---

[5] За основу взят прозаический перевод А. Маковельского (в кн.: Досократики: Обзор и перевод... А. Маковельского. Казань, 1914, ч. 1, с. 108), уточненный и местами приближенный к тем чтениям греческого текста, которыми, насколько можно угадать, руководствовался в своем французском переводе Лефевр.

[6] *Burgi R.* Puskin and the Deipnosophists.— Harvard Slavic Studies, Cambridge Mass., 1954, vol. 2, p. 267.

фана, в том виде, в каком Пушкин читал его у Лефевра,— довольно крупное произведение. Самое большое из пушкинских стихотворений, написанных античными размерами, «Внемли, о Гелиос...», содержит (незаконченное) 18 стихов, наше стихотворение — 13 стихов, следующее по объему, «Художнику»,— 10 стихов. «Внемли, о Гелиос...» и наше стихотворение написаны гекзаметром. «Художнику» — дистихом; видимо, для Пушкина порог между ощущением малого и большого стихотворения лежит между 10 и 13 строками.

Но этого мало. Переработка ксенофановского текста в гекзаметр выявляет две важные черты специфически пушкинской поэтики: одну стилистическую, другую семантическую. Они-то и представляют особый интерес для разбора.

Начнем с композиции стихотворения. У Ксенофана оно занимает 24 стиха, у Пушкина сократилось почти вдвое.

В стихотворении Пушкина 13 строк. Тематически оно разделяется пополам строго посредине — на цезуре 7-го стиха:

...все готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. | Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянья...

Первые 6 с половиной стихов — часть описательная, вторые 6 с половиной — часть наставительная. Это точно соответствует подлиннику Ксенофана: в нем 6 дистихов составляют описание, 6 дистихов — наставление, но граница между ними, понятно, проходит не посредине строки, а между строками. Эти пропорции греческого подлинника Пушкин угадал едва ли не через голову французского перевода — у Лефевра обе части текста хотя и не равнообъемны (159 и 154 слова), но граница между ними размыта: фраза «музыка и песни оглашают весь дом», которой заканчивается первая половина, отделена от нее точкой и присоединена ко второй половине точкой с запятой.

Середина всего стихотворения, таким образом,— тематический перелом, а середина каждой его половины — ее семантический центр, и в обоих случаях он опять-таки приходится на середину стиха. У Пушкина в первой половине эта середина — слово «вино», «запах веселый вина разливая далече...»: это картина застольного праздника, и «вино» тут главное слово. Во второй половине центром являются слова «ведь оно ж и легче» («...да сподобят нас чистой душою правду блюсти: ведь оно ж и легче»); здесь дана картина духовного праздника, и мысль о правде тут главная, а выражение «ведь оно ж и легче» — самая лаконичная из формулировок пушкинского гуманизма: правду блюсти — естественное состояние человека. Заметим, что у Ксенофана подобная мысль выражена далеко не столь обобщенно и заостренно: его слова «tauta gar on esti procheiroteron» в контексте, перекликаясь с предыдущим «hetoimos (oinos)», могут быть поняты как «творить праведное — оно ведь и сподручнее» именно здесь, в обстановке пира[7]. Но Лефевр твердо ввел сюда однозначность: «...уметь всегда держаться в границах справедливости:

[7] Так и переводит это место такой крупный филолог, как Г. Ф. Церетели, и в прозаическом своем переводе (в кн.: *Круазе А.* и *М.* История греческой литературы / Пер. под ред. С. А. Жебелева. 2-е изд. Пг., 1916, с. 210), и в стихотворном (в кн.: Парнас: Антология античной лирики. М., 1980, с. 62): «...пир благопристойно провесть — это ближайший наш долг!..»

вообще ведь это легче, чем быть несправедливым!» — и отсюда эта мысль перешла к Пушкину.

Заметим также, как дополнительно выделены в стихотворении Пушкина эти три центра. Первый, на слове «вино», не выделен никак: стих течет гладко. Второй, переломный, подготовлен учащением коротких предложений. В самом деле, синтаксический ритм стихотворения строго расчленен: сперва три короткие фразы, по полустишию, по 3 стопы без переносов (пол, чаши, гости); потом три все более длинные, с переносами, в 6, 8 и 10 стоп (иной обоняет...; другой открывает, разливая..., и т. д.); и, наконец, три сверхкороткие фразы, в 1, 3 (с переносом!) и 2 стопы: «все готово; весь убран цветами | Жертвенник. Хоры поют». На фоне предыдущих удлиняющихся фраз эти «все готово» и «хоры поют» выглядят как бы резким синтаксическим курсивом (шесть стихов без единой точки, только на точках с запятыми, и вдруг в седьмом стихе сразу две точки, окружающие фразу «хоры поют»); а на фоне предыдущих и последующих гладких ритмов эти два сверхсхемных ударения подряд «*все* готово; *весь* убран цветами» (ударения нетяжелые, местоименные, но отмеченные анафорой) выглядят резким ритмическим курсивом. И наконец, третий из наших центров — слова «ведь оно ж и легче» также выделены синтаксисом: они приходятся на самую цезуру и синтаксически отбивают вокруг нее по слову (по три слога) с каждой стороны, это единственный во всем стихотворении двойной анжамбеман на цезуре. Таким образом, три самые ответственные точки в стихотворении Пушкина приходятся на середины строк, на окрестности цезуры.

Это и дает нам первый ответ на вопрос, почему Пушкин написал свой перевод не элегическим дистихом, а гекзаметром: потому что в элегическом дистихе он не мог бы так свободно пользоваться центрами стихов. Пентаметр гораздо резче разламывается на два симметричных полустишия, чем гекзаметр; поэтому каждый элегический дистих из гекзаметра и пентаметра стремится к двойной антитезе — во-первых, между гекзаметром и пентаметром и, во-вторых, между первой и второй половинками пентаметра («Невод рыбак расстилал по брегу студеного моря;|| мальчик отцу помогал;| мальчик, оставь рыбака!...|||»). Единица гекзаметрического стихотворения — стих, элегического — двустишие; каждый дистих обычно целен и замкнут, анжамбеманы дистихам противопоказаны. Так, во всем греческом подлиннике Ксенофана на 24 стиха приходится только 4 анжамбемана (т. е. 4 случая, когда синтаксическая пауза внутри стиха сильнее, чем на одном из концов), тогда как в стихотворении Пушкина на 13 стихов 9 анжамбеманов. Для «анжамбеманного» стиля, избранного Пушкиным, элегический дистих решительно не подходил.

Можно спросить в таком случае, почему Пушкин избрал сам этот «анжамбеманный» стиль? Ответ: потому, что он обеспечивал два качества, постоянные в пушкинской поэтике,— краткость и связность. Краткость — это значит: стихотворение Пушкина ощущается не как перевод, а как конспект античного подлинника — выделены звенья, выделены связи, степенью подробности (количеством скупо потраченных слов) намечена их иерархия. А связность — это значит: читатель должен ясно представлять, в каком месте текстовой структуры он находится, не должно быть сомнительных пауз, на которых можно заколебаться — ко-

нец это или не конец. Именно поэтому в стихотворении Пушкина строки нигде не кончаются точками. У Ксенофана же оборвать стихотворение можно почти после каждого дистиха (только между двумя первыми и двумя последними связь теснее: это прием, выделяющий зачин и концовку), а в двух местах этот разрыв почти напрашивается: после стиха 12 (конец описательной части) и стиха 18.

Таков первый ответ на вопрос, почему Пушкин перевел стихотворение Ксенофана гекзаметром: потому что это давало ему возможность выдержать свой обычный конспективный стиль и сократить стихотворение вдвое. Но возможен и второй ответ: Пушкин шел не от стиля, а от жанра. Для этого следует посмотреть, что и как он сокращал и перестраивал в своем конспекте.

Характеристика пушкинской переработки подлинника имеется в статье Я. Л. Левкович, но здесь она выдержана в традиционных апологетических выражениях: «описательную манеру Ксенофана Пушкин искусно оживляет, превращая описание в живописную картину», «менторские однообразные интонации исчезают, и речь приобретает ораторски-торжественный характер»[8]. Думается, что эту разницу между Пушкиным и Ксенофаном можно определить объективнее.

Хотя перевод Пушкина и не притязает на программную точность (это видно из того, что он вдвое короче), он передает подлинник не менее полно, чем в практике многих профессиональных переводчиков. Если вычислить показатель точности (какая часть знаменательных слов подлинника сохранена в переводе) и показатель вольности (какая часть знаменательных слов перевода не имеет словесных соответствий в подлиннике)[9], то мы увидим: из 118 существительных, прилагательных, глаголов и наречий лефевровского подстрочника Пушкин сохраняет 50, а из 69 знаменательных слов своего 13-стишия допускает нововведенных 29; это значит, что и показатель точности составляет около 42%, и показатель вольности тоже около 42%. Это вполне укладывается в рамки, намеченные при обследовании переводов начала XX в.: точность 30—50%, вольность 20—70%. Для дополнительного сравнения укажем, что в пушкинском переводе из Шенье «Ты вянешь и молчишь» показатель точности — 49%, вольности — 41%; а в переводе из Мериме «Влах в Венеции» точность — 55%, а вольность — 33%.

Но что именно Пушкин опускает в тех 58% подлинника, которые он не включил в свой перевод, и что привносит в те 42%, которые он счел нужным добавить от себя?

Сравним текст пушкинского стихотворения и текст и перевод лефевровского источника. В пушкинском тексте курсивом выделены слова, добавленные Пушкиным, в лефевровском тексте — слова, опущенные Пушкиным.

П у ш к и н:

1 Чистый *лоснится* пол; *стеклянные* чаши *блистают*;
2 Все уж увенчаны гости; иной *обоняет, зажмурясь*,
3 Ладана сладостный дым; другой *открывает амфору*,

---

[8] *Левкович Я. Л.* К творческой истории перевода Пушкина..., с. 93—94.

[9] Эта методика количественного измерения точности перевода, разработанная нами, подробно описана в статье: *Настопкене В.* Опыт исследования точности перевода количественными методами.— Literatura, Вильнюс, 1981, т. 23, № 2, с. 53—70.

4 Запах веселый вина *разливая далече; сосуды*
5 *Светлой* студеной воды, золотистые хлебы, *янтарный*
6 Мед и сыр *молодой — все готово*; весь убран цветами
7 Жертвéнник. *Хоры* поют. Но в начале *трапезы, о други*,
8 Должно творить возлиянья, *вещать* благовещие речи,
9 Должно бессмертных молить, *да сподобят нас чистой душою*
10 Правду блюсти: ведь оно ж и легче. *Теперь мы приступим*:
11 Каждый в меру свою напивайся. Беда не велика
12 *В ночь*, возвращаясь домой, на раба *опираться*; но слава
13 *Гостю*, который за чашей *беседует мудро и тихо*.

Л е ф е в р:

1 Déja le sol de la salle est propre, chacun a les mains
bien nettes, les goblets sont rincés; tous les convives ont leurs couronnes sur la tête.
3 L'un présente dans une coupe un parfum d'une odeur exquise;
le cratère est là, rempli de la source de la joie.
5 Un autre tient le vin tout prêt, et dit qu'il ne le quittera pas sans y faire raison;
c'est un vinndélicat qui parfume par son bouquet tous les pots.
7 Au milieu de tout ceci, l'eneens flatte l'odorst par les émissions de sa vapeur naturelle;
il y a de l'eau fraiche d'une saveur agréable et pure;
9 des pains d'une couleur dorée sont sous la main; la table riante
est chargée de fromage et de miel pur;
11 l'autel qui est au milieu même de la salle, est paré de fleurs de tous côtés.
La musique et les chants retentissent dans toute la maison;
13 mais il faut que des gens sages commencent par célébrer les louangés de la divinité,
et ne fassent entendre alors que les paroles saintes et de bon augere.
15 Il doivent demander, en faisant des libations de pouvoir toujours se maintenir dans les termes
de la justice; d'ailleurs cela est plus facile que d'être injuste.
17 Ce n'est pas un crime que chacun boive autant de vin, qu'il peut en prendre, pour s'en retourner
chez lui sans être accompagne d'un serviteur, lorsqu'il n'est pas trop agé;
19 mais louons l'homme qui en buvant communique des choses
dignes d'être retenues, et celui qui fait sentir le prix de la vertu.
21 Laissons-la ces combats des Titans et des Géants,
de même que ces rixes sanguinaires des anciens Centaures,
23 autres inepties, dont on ne tire aucun avantage;
mais usons toujours de cette prévoyance dont les suites sont si heureuses.

П е р е в о д:

1 Вот уже чист пол *горницы, руки у всех*
вымыты, кубки *выполосканы*; у всех застольников венки на голове.
3 Один *протягивает в чаше благоуханный аромат*;
здесь и кратер, наполненный из источника веселья.
5 Другой *держит готовое* вино *и говорит, что не оставит его беспричинно*:
это вино *изысканное*, запахом своим *напояющее все сосуды*.
7 *Посреди этого* ладан ласкает обоняние, *испуская свои природные* пары;
есть и свежая вода, *приятная и чистая на вкус*;
9 хлебы золотистого цвета под рукой; *роскошный стол*
гнется под сыром и *чистым* медом;
11 *По самой середине горницы* алтарь убран цветами со всех *сторон*,
Музыка и песни *оглашают весь дом*;
13 Но вначале *мудрым мужам* подобает *вознести хвалы* божеству,
чтобы *слышны были только* благовещие *и святые* слова.

Они должны, творя возлияния, молить *сил всегда* держаться в пределах правды;
это и *вообще* легче, *чем быть неправедным.*
Не грех, чтобы каждый пил вина, сколько может, чтобы только вернуться
домой *без* сопровождающего служителя, *если не слишком стар*;
но слава тому, кто и за выпивкой *рассказывает о том,*
что стоит запомнить, кто дает почувствовать достоинство добродетели.
Оставим эти побоища титанов и гигантов
и кровавые раздоры старинных кентавров,
и прочий вздор, от которого никакого проку;
а будем всегда верны той зоркости мысли, от которой потом бывает так хорошо.

Сперва рассмотрим вторую, дидактическую половину стихотворения. Она Пушкиным, во-первых, урезана, а во-вторых, вывернута наизнанку, как сказано выше. Ксенофан был одним из первых греческих философов, делом его жизни была борьба за разум против мифа[10]. Поэтому смысл его элегии: вот пир, но будем и на пиру блюсти разум — развлекаться не мифическими сказками, а душеполезными разговорами; и будем блюсти меру — пить столько, чтобы вернуться каждому без помощи раба. Первую из этих программ Пушкин урезает: снимает противопоставление мифам о титанах, гигантах и кентаврах. Почему? Потому, что идеализирующему взгляду человека нового времени эти мифы не кажутся предосудительными, а представляются необходимой и милой принадлежностью всякой античности. Поэтому положительные требования Ксенофана сводятся у Пушкина к самой суммарной и неопределенной формулировке: «слава гостю, который за чашей беседует мудро и тихо». Вторую же из этих программ, о мере в питье, Пушкин выворачивает наизнанку: Ксенофан пишет, что нельзя пить столько, чтобы одному не дойти до дому, а Пушкин пишет, что можно,— для пушкинского пира степень дозволенного опьянения на градус выше, чем для ксенофановского. Почему? Потому, что для человека нового времени и пьянство в древнем греке не кажется предосудительным, а воспринимается как нечто естественное и милое: то чувство меры, которое Ксенофан призывал воспитывать в себе, издали кажется в древних греках завидно-врожденным и не требующим воспитания. Праздник духа и праздник тела — эти два аспекта античного быта для Ксенофана находились в конфликте, а для его новоевропейских читателей — нет.

Впрочем, можно сказать, что отголосок этого конфликта у Пушкина сохраняется, но перемещается из идейного плана в стилистический. Пушкин сперва дает программу праздника духа в подчеркнуто высоком стиле («в начале трапезы, о други, должно творить возлиянья, вещать благовещие речи... да сподобят нас чистой душой правду блюсти...» — этого дополнительного упоминания о чистой душе не было у Ксенофана), а тотчас за этим — программу праздника тела в подчеркнуто сниженном стиле («каждый в меру свою напивайся. Беда не велика...»); пе-

---

[10] О месте рассматриваемого стихотворения в творчестве Ксенофана см.: *Marcovich M.* Xenophanes on drinking-parties and Olympic games.— Illinois Classical Studies, 1978, vol. 3, p. 1—26 (с большой библиографией); здесь же тонкие наблюдения над композицией ксенофановского оригинала — над расположением в нем мотивов чистоты, цветов, аромата, изобилия, веселости, благочестия и божества.

релом между ними — уже отмечавшиеся серединные слова «ведь оно ж и легче». Преломление этих двух планов — стилистическая кульминация стихотворения, здесь создается напряжение, и оно разрешается в последней фразе, «слава гостю, который за чашей...», где после крайностей высокого и низкого стиля восстанавливается тот нейтральный стиль, с которого и начиналось стихотворение. Таким образом, смысл пушкинской переработки второй половины стихотворения состоит в том, что античности приписывается такое врожденное обладание разумностью и чувством меры, которое облагораживает любые стороны ее жизни. Усилий для этого не нужно.

Теперь можно обратиться к первой, описательной половине стихотворения. Она переработана Пушкиным так, чтобы проиллюстрировать именно такое представление об античности — как от природы облагодетельствованной, не нуждающейся в усилиях, статичной и гармоничной. Для этого он, во-первых, сокращает число упоминаемых действий и предметов; во-вторых, усиливает не материальные, потребительские, а эстетические признаки этих предметов; в-третьих, располагает их в более урегулированной ритмической последовательности.

Пушкин опускает слова «руки вымыты», «кубки выполосканы», «протягивает в чаше благоуханный аромат», «здесь и кратер, наполненный из источника веселья», «держит готовое вино и говорит, что не оставит его», «роскошный стол обременен». Не следует эту многоглагольность вменять в вину Ксенофану. Он следовал тому античному правилу, которое потом сформулировал Лессинг: поэзия должна не описывать статические состояния, а излагать последовательность действий, приведших к этим состояниям. Цель же Пушкина была противоположная: представить сам пир, не показывая подготовки к пиру,— так, чтобы это «все готово» казалось готовым само собой, без труда. В элегии Ксенофана две действующие фигуры, и характер их действий любопытным образом меняется от греческого к французскому и потом к русскому тексту. В греческом подлиннике сказано (хотя и не очень ясно: главные слова пропущены и подразумеваются): «один <слуга> возлагает <нам на головы> витые венки, другой протягивает <нам> в чаше благовонное масло ... приготовлено и другое вино...». Во французском переводе Лефевра из этого получилось: «у всех застольников венки на головах; один протягивает в чаше благоуханный аромат... другой держит готовое вино и говорит, что не оставит его без причины». Действия переданы от рабов застольникам; рабы осмысленно обслуживали хозяев, у хозяев же эти действия потеряли смысл (протягивает аромат — кому? держит вино и говорит — перед кем?) и превратились в чистую демонстрацию, позирование перед читателем XVIII в. Наконец, в переработке Пушкина действия вновь стали осмысленными, зато почти перестали быть действиями: «иной обоняет, зажмурясь, ладана сладостный дым» (почти символическая отрешенность от мира); «другой открывает амфору, запах веселый вина разливая далече» (не вино разливая, а только запах вина: не гастрономическое, а только эстетическое наслаждение дорого героям Пушкина).

Все приметы количественного обилия, приманки вкуса Пушкиным устраняются: и что вода «приятная и чистая на вкус», и что «роскошный стол обременен», и что мед «чистый» (у Лефевра, а по-гречески и вовсе «густой» или даже «жирный»). Вместо этого вводятся приметы

внешней красоты, приманки зрения: пол «лоснится», чаши «блистают», вода «светлая», мед «янтарный» — всего этого в подлиннике не было.

И наконец, этот пересмотренный набор предметов выстраивается в упорядоченную последовательность, какой не было у Ксенофана. Там внимание читателя перекидывалось так: пол — руки гостей — кубки — головы гостей — аромат масла в чаше — вино в чаше — вино в кубках — аромат ладана посреди комнаты — вода (не сказано где) — хлебы «под рукой» — стол с сыром и медом — алтарь посреди комнаты — музыка и пение по всему дому. Такая пестрота и разорванность картины — опять-таки не от Ксенофанова неумения: это характерная архаическая система композиции, рассчитанная на восприятие со слуха и построенная на повторных, вновь и вновь повторяемых напоминаниях об одном и том же; такая композиция аналогична композиции в живописи, не пользующейся иерархизирующей линейной перспективой. Поэт нового времени, психологически осмысливший композиционную роль точки зрения и движения взгляда, вносит в эту последовательность образов отчетливый ритм: зрение (свет: «чистый лоснится пол, стеклянные чаши блистают») — запах («обоняет, зажмурясь, ладана... дым», «запах... вина ... разливая») — зрение (цвет: светлая вода, золотистые хлебы, янтарный мед) — звук («хоры поют»). Связку между «зрением» и «запахом» образуют «цветы» («все уж увенчаны гости»), между «зрением» и «звуком» — тоже «цветы» («весь убран цветами жертвенник»). В первом такте «зрение — запах» охват пространства совершается в последовательности «вверх — вширь»: пол под столом, чаши на столе, головы над столом, втягиваемый запах ладана, разливающийся запах вина. Во втором такте «зрение — звук» охват пространства совершается в противоположной последовательности — «вширь — вверх»: сперва горизонталь стола с водою, медом и сыром, потом вертикаль жертвенника, а потом взлетающие над жертвенником песни. Заметим, как по ступеням «зрение — запах — зрение — звук» чередуются ослабления и усиления античной специфики реалий: «лоснится пол, стеклянные чаши блистают» — это не античность, а современный паркет и сервировка; «амфора» — это, наоборот, самая «словарная» примета античности во всем стихотворении; вода, хлеб и т. д.— нейтральны, а жертвенник с хорами — опять античен.

Замечательно, как простое соседство (отбитого анжамбеманом) слова «жертвенник» окрашивает слова «хоры поют»: по-видимому, совершается служение языческим богам. В подлиннике, где вместо «хоры поют» было сказано «музыка и песни оглашают весь дом», не было ни направления «вверх», ни сакральной окраски. После этого жертвенника с хорами у Пушкина с совершенной легкостью, несмотря на слово «но», происходит поворот к дидактической части стихотворения, к формулировочному обобщению наглядно продемонстрированного образа античности: «должно... вещать благовещие речи, должно бессмертных молить» и т. д. И еще одну функцию несут эти «хоры» — функцию мнимой концовки: стихотворение становится «песней о песне», как бы замыкается само на себе и на этом поневоле останавливается. Такой композиционный ход давно был освоен поэзией, романтической в особенности.

Теперь остается только поставить точку над «і»: назвать тот жанр, в который вписывается такая картина античности. Это — идиллия. Она

статично-изобразительна (этимология «идиллия = маленький вид» осознавалась классицизмом); она умиротворенно-оптимистична и гармонична; преимущественный предмет изображения в ней составляют простые радости жизни (в частности, скромный пастуший стол, с любовью описываемый и Феокритом и Вергилием); она не исключает дидактических выводов и обобщений (как в цитируемых Пушкиным «Рыбаках» Гнедича — «Таланты от бога, богатство от рук человека»; как в ценимых Пушкиным дельвиговских «Цефизе» и «Друзьях» — «Здесь проходчиво все, одна не проходчива дружба»). Элегия Ксенофана Колофонского ни в коей мере не была идиллией, это была поэзия не изображения, а спора, не утверждения, а вызова; в идиллию ее превратил Пушкин.

А размером идиллии был гекзаметр — элегическим дистихом идиллии не писали. Это и есть вторая причина — осознанная или неосознанная, неважно,— по которой Пушкин в своем переводе из Ксенофана заменил элегический дистих гекзаметром. По своему обыкновению он и здесь хотел дать не только конспект Ксенофана, но и конспект всей античной поэзии; а самой близкой Пушкину в античной поэзии оказывалась идиллия, знаком же идиллии был гекзаметр. Кроме этого стихотворения Пушкин обращался к чистому гекзаметру еще дважды, и оба раза это были опыты в направлении идиллии: один раз — перевод из Шенье «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий», другой раз — набросок «В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера».

Позиция Пушкина в спорах об идиллии 1820—1830-х годов достаточно изучена. Он был против абстрактной идилличности Панаева и даже против стилизованной русской идилличности «Рыбаков» Гнедича — он был за идилличность исторически конкретную, идилличность как знак неповторимого античного мира. Здесь в русской поэзии для него главной фигурой был Дельвиг, а в европейской — Шенье. Примечательно, что в отзыве о Шенье у Пушкина идиллия сближается с антологической лирикой («от него так и пышет Феокритом и Анфологиею» — XIII, 380—381), а именно антологическая лирика составляла для Пушкина тот ряд «подражаний древним», в который для него списывался Ксенофан. «С антологии и Шенье Пушкин начинает освоение чужих культур, понятых как специфические, не соотнесенные с современностью, но, напротив, отделенные от нее»[11]. Образ идиллического античного золотого века для Пушкина непременно включал в себя мысль о «конце золотого века» (заглавие известной идиллии Дельвига).

Едва ли не эта мысль о «конце золотого века», о смене неповторимых исторических эпох и оживляет у Пушкина интерес к идиллии и антологической лирике в начале 1830-х годов. Мы знаем, как напряженно раздумывает Пушкин в эти годы над законами исторического процесса. Ю. М. Лотман[12] показал, что в этих размышлениях важное место занимала аналогия между гибелью античного мира при наступлении христианства и гибелью новоевропейского мира «старого режима» при наступлении французской революции. Эта аналогия побудила Пушкина к двум большим прозаическим произведениям, оставшимся незакончен-

---

[11] *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма.— В кн.: Русский романтизм. Л., 1978, с. 135.

[12] *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе.— В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 15—27.

ными,— «Цезарь путешествовал...» и «Египетские ночи»; и в обоих центральными оказываются сцены пира. Вокруг этой же темы пира группируются и стихи Пушкина тех лет на античные темы; кроме перечисленных выше — переводы из Катулла, из Горация («Кто из богов мне возвратил...»), из Анакреона. Можно без преувеличения сказать, что пир как символ античности становится для Пушкина представлением почти навязчивым. Именно этим можно объяснить интерес Пушкина к «Пиру мудрецов» Афинея, этой энциклопедии античной пиршественной жизни,— сочинению громоздкому и никогда не пользовавшемуся большой популярностью. Тема «Пушкин и Афиней», поставленная Гельдом и Берджи, далеко еще не раскрыта до конца. Стихотворение «Из Ксенофана Колофонского», дающее самый краткий и яркий у Пушкина образ античности как пира, может оказаться ключом к этой проблематике.

«УСНУЛО ОЗЕРО» ФЕТА И ПАЛИНДРОМОН МИНАЕВА

Поэтика пародии

Вот известное стихотворение Фета (из цикла «Антологические стихотворения»; впервые, с небольшими отличиями — в сборнике 1850 г., потом, в настоящем виде — в изданиях 1856 и 1863 гг.):

Уснуло озеро; безмолвен черный лес;
Русалка белая небрежно выплывает;
Как лебедь молодой, луна среди небес
Скользит и свой двойник на влаге созерцает.

Уснули рыбаки у сонных огоньков;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой.

Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;
Но звуки тишины ночной не прерывают,—
Пускай живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают...

Вот пародия на него Д. Д. Минаева (под псевдонимом Михаил Бурбонов, в *Искре*, 1863, № 44; печ. по изд.: *Русская стихотворная пародия*, под ред. А. А. Морозова. Л., 1960, с. 507 и 785):

Пусть травы на воде русалки колыхают,
Пускай живая трель ярка у соловья,
Но звуки тишины ночной не прерывают...
Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я.
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой,
Порой тяжелый карп плеснет у тростников;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Уснули рыбаки у сонных огоньков.
Скользит и свой двойник на влаге созерцает,
Как лебедь молодой, луна среди небес.
Русалка белая небрежно выплывает;
Уснуло озеро; безмолвен черный лес.

Пародия представляет собой стихотворение Фета, переписанное без изменений в обратном порядке — от последней строки к первой. Это не единственный в русской поэзии образец пародии такого рода — Н. Полевой в 1831 г. представил таким же образом пушкинское «Посвящение» к «Евгению Онегину» («Вот сердца горестных замет, Ума холодных наблюдений...»), а тот же Минаев в том же 1863 г. (*Русское слово*, 1863, № 9) — фетовское же стихотворение «В долгие ночи, как веж-

ды на сон не сомкнуты...». Общая установка пародий была, по-видимому, на «бессодержательность» и вытекающую из нее «бессвязность» оригиналов; с этим можно сравнить ходячие насмешки над нетрадиционной живописью от Тернера до наших дней — рассказы о том, как та или иная картина была повешена на выставке вверх ногами, и публика этого не замечала. Однако из трех перечисленных стихотворных пародий удачною может считаться, пожалуй, только эта: в остальных чтение «сзади наперед» слишком очевидным образом более бессвязно, чем чтение оригинала. Здесь этого нет: пародический текст звучит так же естественно, как и оригинальный. Минаев даже пишет: «Положа руку на сердце, можно сказать, стихотворение даже выигрывает при последнем способе чтения, причем описываемая картина выражается последовательнее и художественнее».

Думается, что слова Минаева — не только насмешка. Если попытаться (не вдаваясь, конечно, в такие оценочные понятия, как «художественнее») определить, в чем разница впечатлений от этих двух текстов, то первое ощущение будет: второй, минаевский — более связен («последователен»), чем первый, фетовский. Это ощущение интуитивное, т. е. ни для кого не обязательное; попробуем дать себе отчет, чем оно вызывается.

Впечатление «подлинности» минаевского варианта не в последнюю очередь достигается его зачином. «Пусть...» или «Пускай...» — очень традиционный и характерный зачин в русской элегической лирике (от «Пускай поэт с кадильницей наемной...» юного Пушкина и «Пускай толпа клеймит с презреньем...» зрелого Лермонтова до «Пусть я и жил не любя...» Блока, «Пусть травы сменятся над капищем волненья...» Анненского и даже «Пусть, науськанные современниками...» в «Человеке» Маяковского; любопытно, что у Фета так начинаются лишь два третьестепенных стихотворения на случай). Это начальное «Пусть...» (так же, как еще более частое «Когда...») служит сигналом периодического синтаксиса: читатель сразу получает установку на то, что упоминаемые в протасисе пространного периода «колыхание» и «трель» — не главное, а оттеняющее, главное же — ожидаемая в аподосисе «тишина». И действительно, это подкрепляется всей дальнейшей последовательностью образов.

Таким образом, начало минаевского варианта представляет собой восходящее двухступенчатое усиление «колыхание трав — трель соловья», затем следует кульминация, определяющая все содержание стихотворения: «Но звуки тишины ночной не прерывают... Как тихо...»; и после этого переключение на детализацию: «Каждый звук и шорох слышу я». В самом деле: следующий образ — это именно шорох на фоне тишины: плеск карпа у тростников. После этого слуховые образы в стихотворении прекращаются, остаются только зрительные. Сперва они выражены однократными видами глагола (как бы продолжая «порой ... карп плеснет»); «не шевельнет», «уснули» — это как бы по-прежнему лишь моменты, точки, выделяющиеся на фоне. Затем они вытесняются длящимися видами глагола: луна «скользит... и созерцает», русалка «выплывает» — это как бы сам фон картины. После этого, казалось бы, неожиданным обрывом выглядит концовка «Уснуло озеро; безмолвен черный лес». Но и она отчасти подготовлена. «Скользит... луна» — это самое протяженное из представленных в стихотворении действий, это на-

иболее дальний и общий «фон»; «русалка... выплывает» — это более кратковременное действие; «уснуло озеро» — краткое действие, переходящее в состояние; «безмолвен... лес» — чистое состояние. Таким образом, и это окончание стихотворения минимальным образом закруглено — настолько, насколько это возможно на малом протяжении трех строчек.

Некоторым осложнением этой схемы «несмотря на движение и звуки — всюду покой и сон» оказывается предпоследняя строка — о русалке. Без нее переход от «скользит луна» к «уснуло озеро» был бы, бесспорно, плавнее. Видимо, следует сказать, что композиция стихотворения — двухвершинная: первая кульминация напряжения — слуховая, в первой строфе («пускай живая трель ярка у соловья, но звуки тишины ночной не прерывают»), вторая — зрительная, в третьей строфе («как лебедь молодой, луна среди небес», «русалка белая небрежно выплывает»); первая обрамлена симметричными образами водяных зарослей («пусть травы на воде русалки колыхают» и «пустив широкий круг бежать ... у тростников»), вторая симметричными образами сна («уснули рыбаки...» и «уснуло озеро...»). Из этих двух кульминаций первая усилена (эпитетами «живая трель ярка»), вторая ослаблена (эпитетом «небрежно выплывает»), поэтому общее ощущение перехода от движения к покою остается ненарушенным.

Переход от движения к покою реализуется не только на протяжении всего стихотворения, но и на протяжении каждой строфы в отдельности. Чтобы убедиться в этом, посмотрим, как меняется направление взгляда автора (и читателя). В первой строфе — в последовательности «вниз, на воду — в сторону и вверх — внутрь, в себя»: внизу, у ног «травы на воде русалки колыхают», в стороне, в ветвях над землей поет соловей, в душе возникает ощущение «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я»; таким образом, в первом же четверостишии появляется это централизующее «я», служащее как бы точкой отсчета для всего остального. Во второй строфе последовательность взгляда — «вниз, на воду — в сторону и вверх — в сторону и внутрь»: внизу, у ног плещется карп, в стороне вверху бледнеет ветрило, еще дальше в стороне лежат рыбаки, а слово «уснули» заглядывает в их сознание, как в предыдущей строфе слово «слышу» заглядывало в собственное. В третьей строфе последовательность взгляда — «вниз и вверх — в центр — вширь и внутрь»: внизу движется по воде отражение луны, вверху, по небу — сама луна (именно в такой последовательности появляются они в этом тексте!), в центре, в светлом столбе между ними появляется «русалка белая», вширь от нее взгляд охватывает озеро, а еще дальше вширь — черный лес; слова же «уснуло озеро» сохраняют память о движении «внутрь», одушевляют объект. Таким образом, каждая строфа начинается движением вниз, а кончается движением внутрь, начинается водой, а кончается душой; промежуток варьируется свободно. Перемены от строфы к строфе при этом происходят двоякие. Во-первых, пространство расширяется: в первой строфе взгляд поднимается над водой не выше кустов или деревьев, где поет соловей (причем они не названы и не видимы); во второй — до высоты мачты с парусом (причем она видна: это «ветрило бледное»); в третьей — до небес, где плывет луна (видная и яркая: это самый светлый объект в стихотворении), и одновременно — настолько же вниз, где эти небеса отражаются в воде). Во-вторых, пространство

одушевляется: в первой строфе одушевлен только «я», центральная точка; во второй — также и сторонние «рыбаки»; в третьей — также и неживые «луна», «озеро» и «лес». (Это — на фоне симметричного ряда упоминаний живых существ: «русалки — соловей — карп — лебедь — русалка».)

Эта плавность развертывания текста на образном уровне подкрепляется плавностью развертывания и на синтаксическом уровне. Переходу от движения к покою соответствует переход от асимметричного синтаксиса строф к симметричному. Расположение фраз по числу занимаемых ими строк в трех четверостишиях минаевского варианта таково: 3 + 0,25 + 0,75; 2 + 1 + 1; 2 + 1 + 0,5 + 0,5. Первая строфа самая асимметричная — за сверхдлинной фразой следует сверхкороткая; последняя — самая симметричная: вторая фраза вдвое короче первой, а третья второй. Асимметрия фразоразделов первой строфы подчеркнута одинаковыми знаками препинания (многоточие в конце стиха — и такое же многоточие в середине полустишия), иерархичность словоразделов последней строфы — меняющимися знаками препинания (точка в конце полустрофия, точка с запятой в конце стиха, точка с запятой в конце полустишия). В первой строфе — три цезурных анжамбемана (цезура разрывает три словосочетания: «трель ярка», «тишины ночной», «звук и шорох»), во второй — один («карп плеснет»), в третьей — ни одного; наоборот, в третьей строфе две строки распадаются на полустишия, синтаксически никак не связанные («как лебедь молодой — луна среди небес» и «уснуло озеро — безмолвен черный лес»), а в предыдущих таких случаев нет.

Наконец, развертывание текста на ритмическом уровне тоже аккомпанирует наметившейся композиции. Общая тенденция ритмики строфы в русской поэзии XIX в. — облегчение к концу строфы (аналогичное облегчению к концу строки): ударений становится меньше, пропусков ударения — больше. В минаевском варианте первая строфа, завязочная, построена наперекор этой тенденции (в первом ее полустрофии 9, во втором 10 ударений), вторая и третья — в соответствии с тенденцией (11 и 8 во второй, 10 и 9 в третьей). Перед нами опять вначале напряжение, а дальше его разрешение. И не только количество, но и позиция пропущенных ударений становится все заметнее: в первой строфе все цезуры мужские, во второй — одна дактилическая («ветрило бледное...»), в третьей — две («русалка белая...», «уснуло озеро...»), ритм как бы становится не только легче, но и мягче.

Вся наметившаяся таким образом связность минаевского текста дополнительно подчеркнута еще одним внешним приемом: стихотворение напечатано без отбивок между четверостишиями, одной непрерывной тирадой. Авторское ли это намерение или типографская случайность, неясно; но эта особенность вписывается в художественную систему.

Таков минаевский текст; таково то стихотворение, которое Фет не пожелал написать, а написал противоположное, движущееся от минаевского конца к минаевскому началу. Спрашивается, что при этом разрушилось и что приобрелось?

Прежде всего, понятным образом, обратный строй получают организация ритма и организация синтаксиса. В ритме две первые строфы утяжеляются к концу (наперекор господствующей тенденции) и только последняя облегчается; дактилические цезуры отмечают начало стихотворения, но исчезают к его концу. В синтаксисе все три строфы дви-

жутся от более коротких предложений к более длинным — т. е. тоже утяжеляются. Цезурные анжамбеманы скапливаются в конце стихотворения. В результате создается ощущение, что стихотворение движется как бы против течения, с нарастающим напряжением. Напряжение достигает предела в последней строфе — и вершина парадоксальным образом приходится на строчку (самую тяжелоударную, самую асимметричную) «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я». Этот контраст интонации напряжения и слов о тишине — сильный прием, подобных которому не было в минаевском варианте.

Логическая связь предложений тоже становится менее стандартной. В минаевском варианте «post hoc» и «propter hoc» совпадали: можно было пересказать стихотворение и как «сперва всюду движение, потом все затихает», и как «хотя всюду движение, но все тихо». В фетовском варианте «post hoc» отсутствует, картины затихания нет — наоборот, перед нами картина оживления: «все тихо, хотя всюду движение». Периодическое начало («Пускай...»), внушавшее читателю установку на семантический ритм «неглавное — в начале, главное — в конце», в фетовском варианте отсутствует: читатель воспринимает начало каждой строфы («Уснуло озеро...», «Уснули рыбаки...», «Как тихо...») как главное и ожидает вслед за этим усиления и детализации, а находит прямо противоположное — образы, разрушающие картину сна и тишины («русалка ... выплывает», «луна ... скользит», «карп плеснет», «трель ярка у соловья»). Возникающее недоумение угашается лишь в самом конце стихотворения, где между противоречащими друг другу образами впервые расставляются иерархизирующие связки «но» и «пускай», «пусть». Лишь после этого — фактически уже не в первочтении, а в перечтении — читатель воспринимает образы стихотворения в их истинном смысле: свет, движение и звук не сами по себе, а как контрастное оттенение ночи, покоя и безмолвия. Перед нами в образном плане — то явление, которое в стилистическом плане было бы названо оксюмороном или иронией: свет и звук выступают как знаки темноты и тишины. Этот контраст прямого и контекстуального значения образов (причем второй раскрывается далеко не сразу) — тоже специфическая черта фетовского варианта текста.

Отсутствие периодического зачина заставляет читателя самостоятельно нащупывать взаимосвязь между отрывистыми фразами, образующими первые две строфы стихотворения. Это повышает ощутимость движения авторского взгляда: если в минаевском тексте в центре внимания — предметы, а пространство («вверх — вниз...») лишь смутно намечается вокруг, то в фетовском тексте очертания пространства играют такую же важную роль, как и вписанные в них предметы. Это вызвано, в частности, зачином стихотворения: слова «Уснуло озеро; безмолвен черный лес» предлагают читателю в первую очередь не столько картину, сколько раму для картины. Последовательность движения взгляда в первой фетовской строфе — «по горизонтали (вширь) — в центр — по вертикали (ввысь и вниз)»: от «озера» к «лесу» поле зрения расширяется во все стороны, упираясь в «лес», как в раму; «русалка... выплывает», по-видимому, в середине озера, в той точке, откуда шло расширение; «луна» и ее «двойник на влаге» возникают соответственно над центром и под центром этой картины, достигается полная симметрия — центр, два края, верх и низ. Последовательность взгляда во второй строфе —

противоположная (зеркальная), сперва «по вертикали», потом «по горизонтали»: «уснули рыбаки» — точка отсчета (центром картины ее назвать уже нельзя, это не озеро, а берег); «ветрило бледное» — взгляд движется вверх, к небу; «карп... у тростников» — взгляд движется вниз, к воде; «пустив широкий круг бежать по влаге гладкой» — движение расходится по горизонтали во все стороны. Таким образом, единого центра в картине второй строфы (в противоположность первой строфе) нет: для вертикали началом движения служат «рыбаки», для горизонтали — «карп». В третьей строфе, наоборот, именно центр выступает на первый план, психологизируется, впервые определяется как «я», и вокруг него располагается обстановка; так как элементы этой обстановки уже прошли перед читателем, то расположение их улавливается отчетливее, чем в минаевском варианте: «каждый звук и шорох слышу я» — это внутренний мир героя; «но звуки тишины ночной не прерывают» — внешний мир, целый и нерасчлененный; «пускай живая трель ярка у соловья» — отчлененная верхняя часть этого мира, над поверхностью воды; «пусть травы на воде русалки колыхают» — нижняя часть этого мира, под поверхностью воды.

Очерченное таким образом пространство заполняется образами, чувственная окраска которых также воспринимается острей, чем в минаевском варианте. Первая строфа — яркие зрительные образы (цвет: черный лес, белая русалка; свет — луна и ее отражение), слуховых нет («безмолвен черный лес»). Вторая строфа — зрительные образы бледнеют («сонные огоньки», «бледное ветрило»), выступают осязательные (плеск карпа сопровождается эпитетами «тяжелый», «гладкой» и — это может быть и осязательным образом и зрительным — «широкий»), слабо намечаются звуковые (плеск карпа, по-видимому, сопровождается и звуком). Третья строфа — зрительные образы сходят на нет, слуховые господствуют («звук», «звуки», «шорох», «трель»; не совсем ясен заключительный образ, «пусть травы на воде русалки колыхают» — в нем, по-видимому, совмещены и зрение, и осязание, и — в наименьшей, правда, степени — слух). Здесь, в предпоследней строке, с неожиданной выразительностью выступает слово «яркий» как эпитет звука: «пускай живая трель ярка у соловья» — это значение для середины XIX в. было уже архаизмом, в контексте же стихотворения оно совмещает и звуковой и зрительный образ, звук становится как бы заменителем света. Таким образом, стихотворение начинается зрительной картиной лунного пейзажа, затем зрительные образы плавно вытесняются слуховыми, но, когда нарастание слуховых доходит до предела, эпитет «ярка» резкой вспышкой вновь переводит их из слуховых в зрительные. Тем самым две кульминации, начальная и конечная, здесь уравниваются (может быть, вторая, отмеченная необычным значением слова, даже звучит сильнее), тогда как в минаевском варианте вторая звучала слабее первой, а специфическая нагруженность слова «ярка» пропадала. Середина между ними отмечена образами, наименее окрашенными как цветом, так и звуком: «тяжелым карпом» и «широким кругом».

Дробность фраз и необходимость угадывать их связь повышает и ощутимость словесных перекличек между ними. Такими перекличками оказываются скреплены первые две строфы: перекликаются начала первых строк («*Уснуло* озеро...», «*Уснули* рыбаки...» с подкреплением «*у сонных* огоньков»), слабее — начала вторых строк («Русалка *белая*...», «Вет-

рило *бледное...*»), опять сильнее — концы четвертых строк («...*на влаге* созерцает», «*по влаге* гладкой»). В минаевском варианте эти повторы были задвинуты внутрь строфы и поэтому были менее заметны. Третья строфа остается вне этих перекличек, и это подчеркивает ее концовочную выделенность; лишь очень слабо ощущается, во-первых, сходство ее глагольных рифм с рифмами первой строфы («выплывает—созерцает» — «прерывают—колыхают»), во-вторых, сходство заключительных мотивов со второй строфой («широкий круг... по влаге» — «травы на воде... колыхают»), в-третьих, кольцеобразная перекличка «русалки» в начале с «русалками» в конце. Концовочная роль третьей строфы подчеркнута и фонически: густой ассонировкой последних двух строк (и рифм всех четырех строк) на ударное «а». Такое «расширение гласных» к концу стихотворения было в XIX в. довольно частым приемом и могло ощущаться как «звуковая точка» (термин А. В. Артюшкова).

Если в минаевском варианте пространство от строфы к строфе расширялось, то в фетовском оно суживается, и последовательность этого сужения становится основой композиции. В первой строфе в поле зрения все озеро в рамках леса, глубь под ним и небо над ним. Во второй строфе — только кусок берега с рыбаками на нем, ветрилом над ним и кругами карпа под ним. Наконец, в третьей — прежде всего, авторское «я», пространство как бы сжимается до точки и затем расширяется вновь, уже в новом качестве — как пережитое, интериоризованное, осмысленное. Эта осмысленность выражается внешне простейшим и доходчивейшим образом: до переломного «я» фразы дробные, после — организованные в период.

Интериоризация содержания, переход от внешнего к внутреннему и от вещественного к духовному — господствующий принцип построения романтической лирики (генетически он восходит, вероятно, к духовным одам XVII—XVIII вв.). Он характерен и для Фета во всех его стихах; и сила связанных с ним композиционных ассоциаций такова, что наше стихотворение держится на нем и не рассыпается, несмотря на всю нагнетаемую Фетом зыбкость, отрывистость и парадоксальность. Дополнительно Фет вкладывает в это стихотворение еще одну характерную для него последовательность: «зрение—осязание—звук» как ступени перехода от материальности к духовности. Такая последовательность проходит, например, в «Я пришел к тебе с приветом», в «Серенаде» («Тихо вечер догорает...»), в «Еще весна — как будто неземной...», в «Летний вечер тих и ясен...»; а когда у Фета возникает противоположная последовательность, то она подается почти как загадка («Вечер»: «Прозвучало над ясной рекою...»). Эти глубинные последовательности, опирающиеся на всю поэтическую систему автора и поэтическую культуру эпохи, разрушаются в минаевском варианте. Поверхностной связи у Минаева больше, глубинной — меньше.

У Минаева природа — засыпающая, застывающая; у Фета — оживающая и живущая сквозь видимый сон и покой. У Минаева жизнь сосредоточена в начальном «я» и затем постепенно ослабевает, выдыхается, распространяясь в природу; у Фета жизнь растворена в природе и из нее сосредоточивается, как бы кристаллизуется в поэтическом «я». Эта живость, активность, «блеск и сила» природы, в которую вписывается человеческое «я», — одна из самых постоянных черт идейного мира Фета. Ее присутствие в фетовском варианте и отсутствие в минаевском — тоже

признак, заставляющий ощущать первый текст как характерно фетовский, а второй — как доброкачественно-нейтральный и безликий. Так самые глубокие основы поэтического мировоззрения тоже оказываются затронуты таким внешним экспериментом, как пародическое переписывание стихотворения от конца к началу.

Текст, допускающий чтение (одинаковое или различное) от начала к концу и от конца к началу, называется в поэтике «палиндромон». Чаще всего под этим имеются в виду палиндромоны буквенные («я иду с мечем, судия»); известны палиндромоны словесные («анациклические стихи» Латинской антологии и др.); текст Фета—Минаёва можно определить как палиндромон стиховой, строчный. В европейской поэзии, как известно, палиндромоны буквенные и словесные существовали только на правах курьезов (даже хлебниковский «Уструг Разина» с его историко-философским осмыслением), тогда как в китайской, например, где от порядка иероглифов зависит смысл слов и предложений, они получили вполне серьезную разработку (см. Алексеев В. М., «Китайский палиндромон в его научно-педагогическом использовании», в его кн. *Китайская литература: избранные труды*. М., 1978, с. 532—544). Для европейской поэзии, по-видимому, этому могут соответствовать лишь палиндромоны на уровне фраз или (как у Фета) стихотворных строк; может быть, интересным материалом для обследования здесь могли бы оказаться средневековые французские кокаланы (coque-à-l'ânes). Как бы то ни было, теоретический интерес подобных обследований не мал. Литературное произведение представляет собой не сумму, а структуру элементов; в этой структуре от перестановки слагаемых сумма меняется, и часто очень заметно. Вот такой перестановкой слагаемых, меняющей сумму, и следует считать эксперимент, проделанный Минаевым над стихотворением Фета.

СТИХОТВОРЕНИЕ ПУШКИНА И «СТИХОТВОРЕНИЕ» М. ШАГИНЯН

Поэтика варианта

Ранние произведения Мариэтты Шагинян — как в стихах, так и в прозе — мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия. (Например, хрестоматийный когда-то рассказ «Агитвагон» оказался источником имени «Василия Теркина» Твардовского, о котором было столько домыслов и споров: «Васька Тертый говорит: Что такое колорит? Это, брат, такое дело — Слева красно, справа бело...») Мы хотим обратить внимание на одну ее раннюю работу по филологическому анализу, замаскированную под рассказ.

Рассказ называется «Стихотворение», впервые был напечатан в газете «Речь» 20 декабря 1915 г. и посвящен С. В. Рахманинову. Он входил во все три собрания сочинений Шагинян (в последнем, 9-томном, это т. 1, с. 204—211). В нем рассказывается, как девочка Руся с ее отцом разбирали «ужасно трудный урок», заданный в школе: стихотворение Пушкина, в котором нужно найти идею. Текст стихотворения (1827) таков:

В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера.
Стройные сосны кругом склонились ветвями и тенью.
Вход в нее заслонен, сквозь ветви, блестящим в извивах,
Плющем, любовником скал и расселин. Звонкой дугою
С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло,
Резвый ручей...
Тихо по роще густой, веселя ее, он виется
Сладким журчаньем.

Выпишем разбор этого стихотворения полностью, опустив лишь разговорные отступления и ремарки («Петр Петрович улыбнулся умненькой своей дочке...»). Пропуски отмечены знаком —.

«— Сперва выступает пещера. Что она делает? Она таится.— Значит, она неподвижна. Мы ее установим в центре. Что там еще? Сосны. Они что делают? — «Склонились ветвями и тенью».— Сосны тоже спокойны, но они уже выказывают некоторое действие, не для себя только, а по отношению к пещере: они склонились вокруг нее.— Теперь на сцену выходит третий герой, плющ. Он уже некоторым образом самостоятелен. Он не только склоняется, а прямо-таки заслоняет пещеру.— А почему «сквозь ветви, блестящим в извивах»? Да ведь сосны-то на переднем плане, а плющ обвивается вокруг самой пещеры. Где есть промежуток меж ветками, там он и просвечивает.— Пещера не может ни-

куда ни сдвинуться, ни шевельнуться; сосны могут шевелиться, но только верхушками и чуть-чуть; а плющ уже сам может ползать усиками,— куда растет, туда и ползет.— Движения все прибавляется.— Кто у нас четвертое действующее лицо? Ручей: — «звонкой дугою с камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, резвый ручей... Тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем». Этот уж прямо выскакивает на нас.

— А зачем сперва написано «звонкой дугой», а потом «тихо по роще густой»? Одно другому противоречит. Разве можно зараз и звонко и тихо? — А дело-то просто. Откуда к нам сбегает ручей? По Пушкину выходит, что сверху. «Звонкой дугою с камня на камень сбегает» — если б это по ровному месту, так для чего ему сбегать с камня на камень? — Тогда он бежал бы не с камня на камень, а по камешкам.— Ручей так сильно с высоты бросился, что пробил себе сам глубокое русло.— Теперь: — звон был, когда он струйками сбегал сверху. Но вот он прибегает вниз, и звон прекращается: «тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем».— «Её — виё» — как будто ручеек течет по ровному месту зигзагами,— в виде восьмерки или завертушки.

— А идея? — Вернемся для начала к четырем главным персонам.— Во-первых, пещера: она неподвижна и таится. Во-вторых, сосны: они склонились кругом пещеры. В-третьих, плющ: он обвился снаружи пещеры и заслоняет ее. В-четвертых, ручей: он сперва звонко сбегает сверху, а потом разливается по всей роще и успокаивается.— В действиях наших героев открывается связь.— А найдем связь, найдем и целое. Пещера же — в ней-то, может быть, наша идея и зарыта.— Потому что всех остальных мы видим и знаем, что они делают. А про пещеру ничего не знаем, кроме того, что она **таится**.— Почему ручью нельзя таиться? Потому что он должен выбежать! А сосны должны расти! А плющ должен обвиваться.— Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится; цель сосен и плюща — вырасти, оттого они и разворачиваются. Если мы развернем пещеру, это будет уже не пещера, а плоскость; если мы свернем сосны и плющ, мы их лишим жизни.— У них не одинаковая жизненная задача: сила одного в сворачиванье, сила другого в разворачиванье.— Тогда зачем же Пушкин их вместе посадил? — Значит, они друг другу необходимы.

— А ручей? По-моему, пещера — это глубина, сосны и плющ — это снаружи, а ручей — это жизнь, и в нем-то и зарыта идея! — Откуда ручей сбегает? Сверху. Сверху-то сверху, но и из глубины, потому что мы не видим, откуда. И он устремляется изо всех сил **кнаружи**. Он долбит, долбит и пробивает себе **глубокое** русло.— И, «пробив глубокое русло, тихо по роще густой, веселя ее, он виется». Ты хочешь сказать, он опять создает глубину, свою глубину, и в этом заключается цель жизни? — Нет, не то: — он связывает и «внутри» и «снаружи».— Пещера таится, сосны вылезают, а ручей сразу и то и другое, он и вылезает и вместе с тем роет себе глубину.— Вот видишь, мой друг, три ясных образа, да еще идея о жизни в придачу. Довольно с тебя?»

Этот рассказ Шагинян интересен как хороший образец занятия по поэтике, небезразличный и для современных преподавателей. В самом деле, как обычно приходится подводить студентов к пониманию того, что такое поэтика и зачем она нужна? «Вот стихотворение: расскажите

все, что вы можете рассказать о нем, но именно о нем, а не по поводу него». В ответ, как правило, следует перечень разрозненных наблюдений в последовательности, заданной школьными учебниками: тема, идея, художественные особенности. В стихах интроспективных часто бывает затруднительно выявить тему (из-под эмоции), в стихах описательных — идею (это — «завязка» рассказа Шагинян). «Художественные особенности» отмечаются особенно хаотично: лексические архаизмы и т. п., риторические вопросы или восклицания, сравнения (реже — метафоры), стихотворный размер. Преподаватель говорит: «Наблюдения верные, но неполные и бессвязные — потому что в них нет системы. А система такова. В строении художественного произведения есть три уровня, в каждом — две ступени: 1а) идеи и эмоции, 1б) образы и мотивы; 2а) лексика и семантика, 2б) морфология и синтаксис; 3а) стих, 3б) звукопись. Разложите ваши наблюдения по этим полочкам, и вы сами увидите, как они соотносятся между собой и где в них пробелы». Специалисту ясно, что описанная поуровневая схема основывается на схеме Б. И. Ярхо, лишь отчасти ее детализируя; разумеется, любой преподаватель может предложить и любую другую схему по своему вкусу.

Самым трудным для освоения обычно оказывается уровень образов и мотивов. Это не случайно: недаром теория словесности еще в древности выделила такие области, как стиховедение и стилистика (последняя — первоначально как часть риторики), но лишь недавно и с трудом стала выделять область топики, тематики, эйдологии (сама неустойчивость названия говорит о многом). Как лингвистика при своем древнегреческом начале вызывала недоумение публики: «зачем изучать свой язык, когда мы и так его знаем?» — так топика вызывала недоумение школы: «что можно сказать о соснах, плюще и ручье, ведь они в стихах такие же, как в действительности?» Наблюдения над уровнем образов (пещера, сосны, ручей...) и мотивов (пещера таится, сосны склоняются, ручей сбегает и виется...) и над тем, как от этого уровня совершается переход к уровню идей,— это и составляет предмет разговора папы с дочкой в рассказе Шагинян.

Что можно было бы добавить к их наблюдениям, продолжая этот разбор на других уровнях?

На уровне лексики и семантики прежде всего бросается в глаза яркое олицетворение: «плющем, любовником скал и расселин». Оно побуждает нас посмотреть, нет ли где других таких эмоциональных одушевлений. Видим: тут же рядом, в середине — «резвый ручей»: эпитет «резвый», хоть и стершийся, прилагается обычно к живым существам. Больше одушевлений нет, но эмоциональность есть: в начале сказано «в роще... **любезной** ловцам», в конце — «ручей... по роще... **веселя** ее... виется сладким журчаньем». Таким образом, в середине отрывка — живые герои нашей сцены, плющ и ручей, наделенные светлыми, положительными качествами, любовью и резвостью, а по краям они заражают этими положительными эмоциями окрестности, на сцене не представленные,— рощу и ловцов. На том же уровне семантики следовало бы отметить гендиадис «ветвями и тенью» в значении «тенью от ветвей»; к этим словам нам еще придется вернуться.

На уровне синтаксиса в стихотворном тексте самое заметное — это анжамбманы, несовпадения синтаксических и межстиховых пауз. В первых двух стихах отрывка — никаких анжамбманов, точки в конце

строчки. В следующих появляются и нарастают анжамбманы: сперва «блестящим в извивах / Плющем», потом «Звонкой дугою / С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, / Резвый ручей» — самая напряженная фраза и самая длинная, раскинувшаяся на три стиха, с двумя анжамбманами; по содержанию она совпадает с самым динамичным местом стихотворения — с появлением ручья. И наконец, в последней строке — «тихо... он виется / Сладким журчаньем» — перенос ослабленный, без ощущения обрыва, фраза могла бы кончиться на «он виется», но продолжается дальше. Таким образом, ритмико-синтаксической напряженностью выделена середина стихотворения о плюще и ручье.

Но кроме ритмико-синтаксической напряженности есть и просто синтаксическая: соблюдение или несоблюдение естественного в русском языке порядка слов «подлежащее — сказуемое — второстепенные члены». В первом же нашем предложении порядок слов — обратный: «В роще... таится — пещера» — пещера, главная героиня стихотворения, заставляет себя ждать на протяжении целой фразы. Во второй фразе порядок слов обычный, «сосны — склонились», и воспринимается без напряжения. В третьей напряжение есть, хоть и меньше, чем в начале: оттягивается не подлежащее, а второстепенный член, но оттягивается ощутимо: «вход в нее заслонен...» — чем? — ожидаемое дополнение «плющем...» оттянуто довольно далеко. В четвертой напряжение почти такое же сильное, как в начале: второстепенные члены, потом сказуемое, опять второстепенные члены и, наконец, подлежащее: «дугою... сбегает, пробив... русло... ручей». В последней фразе подлежащее и сказуемое расположены обычно, «он виется», однако самые последние слова, «сладким журчаньем», присоединены необычно и заставляют предполагать или сильную инверсию (вместо «он виется, веселя ее сладким журчаньем»), или резкую метонимию («он виется сладким журчаньем»).

На уровне стихотворного ритма обращает на себя внимание трактовка цезуры (мы увидим, что это было важно и для Пушкина при сочинении стихотворения). Цезура в гексаметре рассекает третью или четвертую стопу и отмечена тремя признаками, из которых ни один не абсолютный, но все желательные: (а) мужской словораздел, (б) по возможности подчеркнутый стяжением и (в) сопровождаемый синтаксической паузой. В первых трех гексаметрах стихотворения цезура более четкая: на стопе IV, после «ловцам» (признаки а, б, в), на стопе III, после «кругом» (признаки а, б), на стопе III, после «заслонен» (признаки а, б, в). В следующих трех гексаметрах цезура более размытая: на стопе IV, после «расселин» (признаки б, в), на стопе III, после «сбегает» (признаки б, в), на стопе III, после «густой» (признаки а, в). Если бы перед нами был законченный текст, то это симметричное смещение цезур: стопы IV, III, III — IV, III, III — можно было бы считать не случайным; но так как текст незаконченный, с недописанными строчками, то от такого утверждения лучше воздержаться.

На уровне звукописи следует раздельно отметить созвучия согласных (аллитерации) и ударных гласных (ассонансы). Ассонансы явно сосредоточены в первых полустишиях строк: «СтрОйные сОсны кругОм...» и т. д., в пяти строках из восьми ударные гласные в первых полустишиях одинаковы (во вторых полустишиях — один только раз, «ЗвОнкой дугОю»): стих фонически строже организован в начале и свободнее к концу. Аллитерации тоже тяготеют к началу стиха и отчасти к

середине. В первой же строке — «в Рощах каРийских», «Любезных Ловцам» — две пары слов скреплены аллитерациями, и на их фоне выделяется неаллитерированный конец стиха, «таится пещера», наши главные слова. «Стройные Сосны... Склонились...» — опять начало и середина связаны аллитерацией, а конец, «ветвями и тенью», выделяется невыделенностью. В третьей строке аллитерация менее заметная, более рассредоточенная: «Заслонен... сквоЗь ВетВи... В иЗВиВах». Затем — самая яркая, повторяется целый слог: «пЛЮщем, ЛЮбовником»: мы видим, что самое фонически яркое и метафорически яркое место совпадают. Дальше аллитерации идут реже и отодвигаются от начала глубже внутрь стиха: «проБив глуБокое», «Резвый Ручей» и «веселя еЕ, он виЁтся» — это «её-виё» заметила, отвлекшись от уровня образов и мотивов, даже девочка у Шагинян.

Что касается самого уровня образов и мотивов, то и здесь можно отметить некоторые подробности, оставленные без внимания героями Шагинян. А именно можно заметить, как меняется по ходу стихотворения пространственный рисунок: сосны — прямые и наклоненные, плющ — в извивах, ручей — дугой, а потом тоже в извивах, «виется». Пещера для нас — как бы взгляд в центр картины, сосны — взгляд вверх, извивы плюща — взгляд вширь, но недалеко, лишь вокруг входа; дуга ручья — взгляд вниз, куда он падает и пробивает глубокое русло, и наконец, опять взгляд вширь, но уже подальше, по всей «роще густой». При этом можно заметить и то, как меняется чувственная окраска образов от глубины сцены к периферии: пещера прикрыта **тенью**, у входа в нее — плющ, «**блестящий** в извивах», а выбегающий из пещеры ручей — **звонкий**; перед нами последовательность «тень — блеск — звон», переход от зрительных образов к слуховым (характерный для образного строя всей новоевропейской лирики, а романтической — в особенности).

Завершив этот разбор, начатый в рассказе Шагинян, посмотрим любое современное издание Пушкина (начиная с шеститомника «Красной нивы»), и мы найдем в нем текст, заметно отличающийся от исследованного нами. Вот он:

В роще карийской, любезной ловцам, таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извивах
Плющем, любовником скал и расселин. С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное дно затопляет
Резвый ручей. Он, пробив глубокое русло, виется
Вдаль по роще густой, веселя ее сладким журчаньем.

Это текст большого академического издания, т. III, с. 76; здесь же приложено факсимиле рукописи, а в разделе вариантов представлена (на трех страницах, 614—617) реконструкция работы Пушкина над этим отрывком — 29 стадий формирования этого «окончательного» текста. На самом деле, текст этот, конечно, не окончательный: в нем остается, например, невозможная для Пушкина конструкция с двумя творительными падежами «тенью вход ее заслонен... плющем». По факсимиле видно, что главная задача текстологов заключалась в том, чтобы среди множества зачеркнутых слов и словосочетаний найти незачеркнутые и по возможности уложить их в ритмическую схему гексаметра. Текстологи большого академического издания выполнили эту задачу образцово — не в пример лучше, чем их дореволюционные предшественники.

Можно указать лишь на одну неточность. Автограф Пушкина начинается двумя строками ритмической схемы:

—∪/∪∪—/∪∪—/

таится пещера

—∪∪/[∪∪—/∪∪—/]

По факсимиле видно: Пушкин начал писать нижнюю строчку схемы, сбился, зачеркнул конец написанного и сверху над ним написал исправление; читать следует сперва начало нижней строчки, а затем всю верхнюю строчку до конца. В «вариантах» же предлагается верхнюю строчку читать независимо от нижней, и этим Пушкину приписывается противоестественный пятистопный гекзаметр. Ошибка, которую Пушкин хотел поправить в своей схеме, заключалась в том, что между первыми двумя ударными слогами у него оказалось четыре безударных слога (вместо двух или одного); справиться с нею он не смог, даже после исправления между вторым и третьим ударными слогами остаются три безударных слога. Психологическую причину этой ошибки помогают понять вертикальные черточки, которыми Пушкин отмечает словоразделы (там, где в его сознании уже наметились слова) или стопоразделы (там, где в сознании только чистый ритм). Гекзаметр, как известно, состоит из двух полустиший, разделенных цезурой (желательно — мужской): в первом полустишии ритм нисходящий («дактило-хореический»), во втором — восходящий («ямбо-анапестический»). По-видимому, первым в сознании Пушкина обрисовался конец стиха, ключевые слова «таится пещера», а затем начали обрисовываться ритмические очертания начальных слов. В эту минуту он и берется за перо, пишет схему первой, бесспорной стопы — дактиля, а затем спешит перейти к схеме анапестических стоп, которые должны подвести к словам «таится пещера». Тем временем для него проясняются ритмические очертания первых двух слов (будущих «в роще карийской»: дактиль и хорей), они не укладываются в начертываемую схему, он зачеркивает анапесты, надписывает над ними хорей, но вслед за этим опять торопится перейти к анапестам. Доведя строку до конца, до слов «таится пещера» со знаками над ними, он уже представляет себе словесное заполнение всей строки, пишет: «В роще карийской, любезной [сынам и] ловцам...» — и начинаются 29 этапов работы над семью строчками, прослеживаемые академическим изданием.

В чем отличия новоустановленного текста от прежнего и каких коррективов нашего разбора требуют они? «В роще карийской» вместо множественного числа — единственное: исходный охват пространства суживается, переход от общего плана рощ / рощи к крупному плану пещеры становится легче. «Ветвями, и тенью» — запятая (в автографе!) разбивает предположенный нами гендиадис, но порождает отмеченную выше синтаксическую нескладность «тенью вход ее заслонен... плющем». «На воле бродящим» — с исчезновением очитки «блестящим» исчезает намеченная нами последовательность «тень — блеск — звон», зато плющ приобретает еще больше метафорической одушевленности. Напротив, ручей в новом тексте менее одушевлен, чем в старом,— глагол «сбегает» заменен более спокойным «струится». Слова «С камня на камень» и «звонкой дугой» поменялись местами: переход от скал и рас-

селин к ручью стал плавнее. Слова «пробив глубокое русло» и «веселя ее» тоже поменяли место; а слово «вдаль», которого раньше не было, усиливает впечатление расширяющегося пространства к концу отрывка. Цезуры во второй половине отрывка стали менее размытыми (благодаря строке «Звонкой струится дугой...»). Наоборот, контраст между обилием ассонансов в первых полустишиях и скудостью во вторых стал теперь слабее: из первых полустиший ассонированы три (в стихах 2, 3 и 6), из вторых — два (в стихах 4 и 7). С исчезновением слов «сквозь ветви» разрушилась аллитерация в стихе 3; с изменением последних двух стихов разрушилась аллитерация «её—виё», но появилась новая, хоть и менее яркая, «веСеЛя — СЛадким».

Самое же главное — появление слов «пещерное дно затопляет» (Пушкиным они были зачеркнуты, но потом восстановлены; дореволюционные публикаторы этого восстановления не заметили). Они решительно меняют нашу точку зрения — как бы вводят нас в пещеру, и пещера перестает быть для нас тайной. Последовательность раскрытия пространства теперь такова. Мы движемся от широкой Рощи к узкой Пещере, сперва вступаем под тень высоких Сосен (взгляд вверх), потом — к входу в Плюще; когда плющ назван «на воле бродящим», то при этих словах мы перед спуском в пещеру как бы оглядываемся «на волю» (взгляд назад). Вход в пещеру — самый узкий охват пространства; это подчеркнуто соседствующим словом «расселин». Затем поле зрения вновь начинает расширяться: охватывает широкое Пещерное Дно, затем глубокое Русло (взгляд вниз) и по нему выходит на простор рощи. Таким образом, пещера не незрима и не безмолвна: в ней можно увидеть затопленное пещерное дно и услышать звонкие струи. Пещера перестает быть закрытой («Цель пещеры — сохранять глубину, оттого она и таится») — ручей пронизывает ее насквозь, входя в нее «с камня на камень» и выходя через «глубокое русло». Она не замыкает тайной наше поле зрения: из «героини» стихотворения она становится проходной фигурой в нем. Пушкинский текст начинает восприниматься не как законченное стихотворение о пещере (а именно так оно было предложено девочке учителем), а как начальный отрывок большого недописанного стихотворения (каковым он, несомненно, и является).

О чем должно было быть это стихотворение, почему Пушкин начал писать об этой пещере? Здесь нам приходится выйти из рамок внутритекстового анализа. В существующих комментариях нам не удалось найти ответа, между тем он напрашивается сам собою: малоазийская Кария бедна материалом античных мифов. Речь может идти только о пещере в карийской горе Латм, обиталище Эндимиона — вечно спящего любовника богини Дианы. Это — напрашивающаяся тема для статичной идиллической картины в духе неоклассицизма А. Шенье; вспомним, что единственное до 1827 г. обращение Пушкина к гексаметру, «Внемли, о Гелиос, серебряным луком звенящий», было переводом из Шенье.

«СОЛОМИНКА» МАНДЕЛЬШТАМА

Поэтика черновика

I

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью — что может быть печальней —
На веки чуткие спустился потолок

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей.

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их — такая тишина —
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.

Нет, не соломинка в торжественном атласе,
В огромной комнате над черною Невой,
Двенадцать месяцев поют о смертном часе,
Струится в воздухе лед бледно-голубой.

Декабрь торжественный струит свое дыханье,
Как будто в комнате тяжелая Нева.
Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье —
Я научился вам, блаженные слова.

II

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита.
В огромной комнате тяжелая Нева
И голубая кровь струится из гранита.

Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не Соломинка в торжественном атласе
Вкушает медленный томительный покой.

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
А та, Соломинка, быть может Саломея,
Убита жалостью и не вернется вновь.

1916

Это — окончательный текст известного двойного стихотворения О. Мандельштама, воспроизведенный по «Стихотворениям» 1928 г.— последней прижизненной публикации. В таком виде оно обычно и является предметом внимания исследователей.

Однако этой окончательной редакции предшествовали по крайней мере две черновых. Удовлетворительным образом они еще не были изданы; текст, опубликованный в издании: О. Мандельштам. Сочинения в 2 т., сост. П. М. Нерлер. М., 1990, т. 1 (раздел «Разные редакции», с. 373), по собственному свидетельству П. М. Нерлера, представляет собой недоразумение; текст, опубликованный в издании: О. Мандельштам. Собр. сочинений в 4 т., сост. П. Нерлер, А. Никитаев. М., 1993, т. 1, с. 256,— неполон.

Мы приводим полную транскрипцию двух черновиков «Соломинки». Оригиналы их на двух листах хранятся в архиве О. Мандельштама, находящемся в библиотеке Принстонского университета; мы пользовались фотокопиями, сделанными ок. 1969 г. и принадлежащими С. Василенко и Ю. Фрейдину.

Первый лист представляет собой аккуратную запись пяти строф («редакция I»), поверх которой мелким почерком наслаиваются поправки («редакция Ia»)[1]. Первоначальный текст — нижеследующий (вспомогательная нумерация строк дается в последовательности будущего окончательного текста):

Редакция I

1 Когда соломинка не спишь въ огромной спальнѣ
2 И ждешь безсонная чтобъ важенъ и высокъ
3 Спокойной тяжестью что можеть быть печальнѣй
4 На вѣки чуткія спустился потолокъ

9 Въ часы безсонницы предметы тяжелѣе
10 Какъ будто меньше ихъ такая тишина
11 Мерцаютъ въ зеркалѣ подушки чуть бѣлѣя
12 И въ кругломъ омутѣ кровать отражена

13 Шуршитъ соломинка въ торжественномъ атласѣ
14 Въ высокой комнатѣ надъ пышною рѣкой
15 Что знаетъ женщина одна о смертномъ часѣ
16 Клубится пологъ свѣтъ струится ледяной

5 Соломка звонкая соломинка сухая
6 Всю смерть ты выпила и сделалась нѣжнѣй
7 Сломалась милая соломка неживая —
8 Съ огромной жалостью съ безсонницей своей

17 Гдѣ голубая кровь декабрьскихъ розъ разлита
18 И въ саркофагѣ спитъ тяжелая Нева
19 Шуршитъ соломинка — соломинка убита —
20 Что если жалостью убиты всѣ слова?

Первые две записанные строфы правкой не тронуты: видимо, они сложились раньше других и крепче других. На левом поле выставлены знаки «?» против строк 13, 8 и 17 (второй и третий из них потом зачеркнуты). По фотокопии трудно сказать, то ли это сам поэт отмечал места, прежде всего подлежащие доработке (так бывало), то ли они сделаны Н. И. Харджиевым в его работе над рукописью. Правка такова:

Редакция Ia:

13—16 а. *Нѣтъ* не соломинкой в [торжественномъ] атласѣ
Заиндевѣлыхъ розъ мы дышимъ бѣлизной
Двѣнадцать мѣсяцевъ поютъ о смертномъ часѣ
Декабрь торжественный струится над Невой
13 б. *И к умирающимъ въ скло*<няющейся рясѣ?>
в. *И к умирающим склоняясь въ черной рясѣ*

5 а. *Ленор?*
б. *Леноръ, [с]Соломинка, Лигейя Серафита*
7 а. *Чья голубая кровь струится изъ гранита*
6 а. *Убита жалостью* [и сделалась] нѣжнѣй
8 а. *Убита жалостью, безсонницей своей*

17—18 а. *Гдѣ нѣжной тяжестью* [*дек*<абрьских>] — [*и стужею убита*]
Как будто в комнатѣ тяжелая Нева
17—18 б. *И голубая кровь струится изъ гранита*
Какъ будто в комн<*ат*>*ѣ тяжелая Нева*

После этой правки стихотворение переписывается на следующий лист — заметно более беглым почерком, часто без «ъ» (редакция II). На него опять наслаивается правка (редакция IIa). Переписывание — не механическое: стих 13 возвращен к первоначальному виду, ст. 5 недописан (видимо, в знак сомнения в слове «Лигейя»), в ст. 6 найдено окончание, в ст. 8 переместился первоначальный вариант стиха 18, ст. 17 сочинен совсем наново, а ст. 19 — наполовину.

Редакция II

1 Когда соломинка не спишь в огромной спальнѣ
2 И ждешь безсонная чтобъ важенъ и высокъ
3 Спокойной тяжестью что может быть печальнѣй
4 На вѣки чуткія спустился потолок

9 В часы безсонницы предметы тяжелѣе
10 Как будто меньше их такая тишина
11 Мерцают в зеркалѣ подушки чуть бѣлѣя
12 И в круглом омутѣ кровать отражена

13 *Шуршит соломинка в торжественном атласе*
14 Заиндевѣлых розъ мы дышимъ бѣлизной
15 Двѣнадцать мѣсяцевъ поютъ о смертномъ часѣ
16 Декабрь торжественный струится над Невой

5 Леноръ, Соломинка, Серафита
6 Убита жалостью *и славою жива*
7 Чья голубая кровь струится изъ гранита
8 *Гдѣ в саркофагѣ спитъ тяжелая Нева*

17 *И голубого льда торжественно сиянье*
18 Как будто в комнатѣ тяжелая Нева
19 Шуршит соломинка — *Лигейя умиранье*
20 Что если жалостью убиты всѣ слова

На левом поле помечены (на этот раз крестиками) почти те же места — ст. 13, 5 и 17. Правка на этот раз гораздо более скромная. Накапливаются такие старые и новые варианты:

Редакция IIа

13 а. И къ умирающимъ склоняясь в *нѣжной* рясѣ
б. Что знает женщина одна о [смертном часѣ]
о *черной рясѣ*
14 а. Клубится полог свѣт струится ледяной
15 а. [*Думая о рясѣ*]
16 а. Декабрь торжественный *нам свѣтит* надъ Невой

6 а. *Чья в саркофагѣ спит блаженная любовь*
8 а. *Убита жалостью и не воскреснет вновь*

20 а. *Больною жалостью убит[ые слова]*
ая вдова

Кроме этих двух листов в архиве имеется и третий. Он — беловой, очень аккуратный, со знаками препинания и содержит только вторую часть стихотворения (ст. 21—32) с небольшими отклонениями от окончательного текста. Словесные разночтения здесь совпадают с первой публикацией 1917 г. (в альманахе «Тринадцать поэтов»). Вот эти разночтения — как словесные, так и пунктуационные:

ст. 22: Леноръ, соломинка, Лигейя, Серафита [!][.]!
ст. 23: после «Нева» — запятая;
ст. 27: Въ огромной комнатѣ, соломинка въ атласѣ
ст. 28: после «медленный» — запятая;
ст. 29: декабрьская Лиге[я]йя,
ст. 30: после «любовь» — тире;
ст. 31: А та, соломинка[,] — быть можетъ Саломея [,] —
ст. 32: Убита жалостью и не проснется вновь!
Дата: Декабрь 1916.

Эти черновые тексты позволяют нам хотя бы отчасти проследить историю становления стихотворения. Это важно для его понимания. Дело в том, что, работая над стихотворением, Мандельштам часто усложняет и зашифровывает его все больше от этапа к этапу. Классический пример — «Грифельная ода», черновики которой разобраны И. М. Семенко[2]: ключевые образы, связывавшие «оду» с лежащим в ее основе восьмистишием Державина, шаг за шагом все более вытравляются из текста. То же самое мы увидим и в «Соломинке». Это темное стихотворение, почти не поддающееся пересказу. Единственная монографическая статья о «Соломинке»[3] настаивает, что в основе его поэтики — «блаженное, бессмысленное слово» (формулировка из стихотворения 1920 г.), и сосредоточивается на анализе завораживающих фонетических и морфологических повторов. Мы хотели бы показать, что «блаженные слова» нашего стихотворения (ст. 20—21) в основе своей не такие уж «бессмысленные слова», и хотели бы сделать это, проследив их путь по вариантам текста, начиная от самого начала. Мы постараемся не отвлекаться ни на звуковую структуру стихотворения, ни на подтексты отдельных слов и оборотов, как они ни важны.

Первоначальный вариант «Соломинки» не только понятнее, чем окончательный, но по нему легче представить себе и то, что послужило поводом для стихотворения,— и даже предположить, как складывался текст «Соломинки» до того, как он был зафиксирован сохранившимися черновыми автографами.

Стихотворение обращено, как известно, к Саломее Николаевне Андрониковой (1889—1982), петербургской красавице, хозяйке салона; в окончательном тексте имя «Саломея» названо прямо. По начальной редакции стихотворения мы сравнительно легко можем восстановить по крайней мере три момента в его жизненном субстрате. Во-первых, видно, что имя героини здесь переделано в прозвище «Соломинка»; принадлежит ли оно лично Мандельштаму или было общим среди ее друзей, мы не знаем. («Соломинкой назвал тебя поэт», писала потом Ахматова, но это еще ни о чем не говорит.) Во-вторых, видно, что поводом к стихотворению была ее жалоба на бессонницу. (Снотворные были популярным средством самоубийства, отсюда метонимия «всю смерть ты выпила» и все дальнейшее разворачивание смертной темы[4].) В-третьих, видно, что основное содержание стихотворения — выражение сочувствия и жалости, в черновиках — от лица «мы», в окончательном тексте — от лица «я». Таким образом, в основе это стихотворение на случай из светской жизни: точно так же, как одновременное «Я потеряла нежную камею...» (тоже в ответ на жалобу дамы — Тинатины Джорджадзе, родственницы Саломеи Андрониковой) и как чуть более раннее «Нет, не поднять волшебного фрегата...» (тоже о несчастье светской барышни).

Все эти три мотива стремительно гиперболизируются: имя заклинательно повторяется вновь и вновь, бессонница вырастает в описание огромной и тяжелой спальни, желанный сон — в смерть, испытываемая жалость — в «Что если жалостью убиты все слова?». Из этой гиперболизации и возникает стихотворение.

Мы можем даже представить себе, как три ключевых слова — «Соломинка», «бессонница» и «жалостью» — формировали текст стихотворения на самых первых шагах, еще до наших автографов. Все эти слова — длинные, с дактилическими окончаниями; чтобы на выигрышном месте уложиться в стих, они подсказывают выбор длинного размера, 6-ст. ямба с дактилической (по преимуществу) цезурой. Мы знаем, что к такому ритму 6-ст. ямба Мандельштам был склонен и в других своих стихотворениях[5].

Такой ритм диктовал стиху спрос и на другие слова с дактилическими окончаниями: существительные (1) «женщина», (2) «в комнате», «в омуте», «в зеркале», «в пологе», (3) «тяжестью»; прилагательные (1) «звонкая», «чуткие», (2) «бессонная», «к умирающим», «торжественный», (3) «милая». Видно, как четко все эти слова располагаются по трем вышеназванным темам: (1) Соломинка, (2) бессонница, (3) жалость; вне их — только одно слово «месяцев». Соотношение мужских, женских и дактилических окончаний в словах черновиков «Соломинки» — 3:4:3, тогда как в обычной речи — 4:5:1. Соотношение существительных и прилагательных среди этих слов — 7:3, тогда как у Блока, например, 3:7, акмеист Мандельштам предпочитает называть предметы прямо, а не через их качества.

Для заполнения полустишия эти слова вступают в словосочетания: на 20 стихов в черновиках примерно 17 полустиший с повторяющимися словами — «Когда, соломинка», «Ленор, Соломинка», «Шуршит соломинка», «Убита жалостью», «С огромной жалостью», «Что если жалостью» и т. п.: это как бы формульная подоснова стихотворения. Из этих полустиший монтируются стихи, из этих стихов делается отбор для

связного текста. Круг комбинаций ограничен, поэтому мы почти с уверенностью можем сказать, например, что в сознании поэта проходили не только строки «С огромной жалостью, с бессонницей своей», «Убита жалостью, бессонницей своей» (редакции I и Ia), но и «Шуршит соломинка бессонницей своей», «Под нежной тяжестью, бессонницей своей», «Что знает женщина с бессонницей своей», «В высокой комнате с бессонницей своей»,— однако были отбракованы.

На середине такой работы стихотворение записывается в известных нам черновиках — прежде всего, в редакции I. Мы сказали, что она проще и понятнее, чем окончательная; это должно значить, что она легче поддается пересказу в прозе. Попробуем сделать такой пересказ[6].

Редакция I может быть пересказана приблизительно так. (I) Ты, Соломинка, не спишь и ждешь, что сон придавит тебя, как тяжкий потолок. (II) Все вокруг тебя тяжко и зеркально. (III) В этой-то обстановке шуршит последнею жизнью Соломинка. Что знает она о смертном часе? (IV) Соломинка выпила смерть и надломилась. (V) Среди тяжести и зеркальности шуршит Соломинка, и у нас от жалости нет слов. Или, если раскрыть метафоры и метонимии: (I) Соломинка страдает бессонницей и ждет тяжелого сна. (II) Тишина и пустота томят ее. (III) Она изнемогает. Что знает она о смертном часе? (IV) Она выпила много снотворного, от которого можно и умереть. (V) Зимней ночью она изнемогает, и у нас от жалости нет слов.

Любопытно, что уже такой пересказ обнаруживает некоторую несвязность и непоследовательность: строфа IV на своем месте кажется запоздалой, и ее хочется перенести ближе к началу, после строфы I, что Мандельштам в конце концов и сделает. Но поначалу он пробует идти по другому пути: укрепить сложившуюся последовательность строф продуманным чередованием пространственных образов и стилистических средств.

Начинается стихотворение (в редакции I) пространственным контрастом: маленькая Соломинка в огромной спальне. В строфе I подчеркивается высота спальни («потолок»), в строфе II — ее ширина (удвоенная «круглым омутом» зеркала). В строфе III эта картина вставляется в еще более широкую раму («высокая комната» — «над пышною рекой»), и эта последовательность величавого расширения завершается двойной концовкой: стилистически — риторическим вопросом («Что знает... ?»), а ритмически — двойным цезурным анжамбманом («женщина / одна» и «свет / струится»). Таким образом, в первом трехстрофии внимание сосредоточено на второй половине контраста — не на маленькой Соломинке, а на ее большом окружении, и внимание это почти внеэмоционально (мотив «печальней» из строфы I не получает развития). В последующем двухстрофии, наоборот, в центре внимания — Соломинка, а эмоциональные мотивы идут один за другим: «нежней», «милая», «жалостью», еще раз «жалостью». В строфе IV в поле зрения только маленькая Соломинка, в строфе V вокруг нее возникает большое пространство — не комнатное, а сразу внекомнатное (декабрьский воздух, замерзшая Нева), контраст от этого острее; и эта последовательность мгновенного расширения завершается опять-таки риторическим вопросом: «Что если жалостью... ?»

Стихотворение, таким образом, распадается на 3+2 строфы. Вторая часть его более напряженна, чем первая: образы ее, как сказано, более

эмоциональны, а стилистические тропы гуще и сложнее (в первой части только «спустился потолок» и «в круглом омуте», во второй — «всю смерть ты выпила», «голубая кровь декабрьских роз разлита», «в саркофаге спит тяжелая Нева»). Этим достигается композиционное равновесие и ощущение концовки. Однако легко заметить, что в самых ответственных местах стихотворения, в риторических вопросах, замыкающих обе его части, выражения недостаточно однозначны. В строке «Что знает женщина одна о смертном часе?» требуется усилие, чтобы понять, что «женщина одна» означает не «какая-то женщина», а «одинокая женщина». А в строке «Что если жалостью убиты все слова?» начальное «Что если...» слишком похоже на начало условного предложения, и этим ослабляется категоричность риторического вопроса. (Старинный поэт поставил бы здесь скорее «Ужели... ?».)

Эти два слабых места своей композиции Мандельштам и пытается усовершенствовать в дальнейшей работе над текстом.

Первое из них — ст. 15—16, «Что знает женщина одна...» — нашло себе замену в редакциях Iа и II. Соломинка отступила на дальний план: «о смертном часе» гласят уже не «женщина одна», а «двенадцать месяцев»; в поле зрения уже не комната с «пологом», а заоконная Нева с двенадцатым месяцем над ней. Заодно была сделана попытка отодвинуть Соломинку и из смежных ст. 13—14: «И к умирающим склоняясь в черной рясе, Заиндевелых роз мы дышим белизной» и т. п.; но это «мы», видимо, оказалось недостаточно мотивированным и дальше редакции IIа не пошло.

Второе из них — ст. 19—20, «Что если жалостью...» — потребовало более долгой работы. Это самое интересное место нашего материала: здесь видно, как поиски рифм приводят к находкам образов и идей, форма определяет содержание.

Во-первых, это почти бессмысленная, на слух, примерка вариантов к ст. 20 в редакции IIа: чтобы обойти «Что если жалостью...», Мандельштам примеряет «Больною жалостью убитые слова», а затем «...убитая вдова». Саломея Андроникова вдовой не была, слово это звучит в стихотворении очень неуместно, однако именно оно произвело главный смысловой сдвиг между черновыми редакциями и окончательной. А именно, происходит смелая метонимия: «убиты жалостью» оказываются не слова о Соломинке, а сама Соломинка, как это прямо сказано в ст. 5—6 редакции II и ст. 8 редакции IIа. Отчасти эта метонимия подготовлена словами «соломка неживая», но эпитет «неживая» легко понимался в переносном, смягченном смысле, а сказуемое «убита» звучит гораздо более веско.

Во-вторых, эти слова «убита жалостью...» в ст. 5—6 редакции II в сочетании с еще не забытой установкой на рифму «...слова» почти механически порождают антитезу «...но славою жива», а это становится основой всей идеи стихотворения: героиня умирает лишь частью своего существа, а другою частью остается жить. В черновой редакции I этой мысли вовсе не было — в окончательной она станет главной и будет провозглашена в финале, в ст. 29—32.

В-третьих, эта «другая часть», остающаяся жить, получает имя, тоже подсказанное поисками рифмы. В той же последней строфе редакции I со словом «убита» рифмовалось «голубая кровь декабрьских роз разлИта». Так как ударение это не совсем правильное (нужно: «разлитА») и

так как слогосочетание «роз раз-» кажется неблагозвучным, то начались поиски замены: явилась метонимия «голубая кровь струится из гранита» (декабрьский лунный свет над набережной Невы), более смелая, чем все прежние. Она задаст тон заключительной части окончательной редакции — ст. 23—24 сл.

Но поиски рифмы на этом не останавливаются: следующим откликом на слово «убита» приходит имя «Серафита» и ведет за собой вереницу романтических имен[7]. Оно сохраняется и в окончательной редакции (ст. 22), хотя исходное слово «убита» из нее и выпало[8]. В веренице имен последним, с колебанием (пробел в редакции II!) приходит имя «Лигейя», но именно оно оказывается для стихотворения главным. А именно, подлинное имя героини стихотворения, Саломеи Андрониковой, раздваивается на «Солом-инку» (имя, вводимое в стихотворение с первой же строки) и «Лиг-ейю» (имя, возникающее лишь по ходу стихотворения). В концовке окончательной редакции, ст. 29—32, «Соломинка» умирает, а «Лигейя» остается жить. Слово «соломинка» ассоциируется с бытом (в частности, с «пить соломинкой», отсюда «всю смерть ты выпила»), с хрупкостью, бренностью; имя Лигейи, героини Эдгара По,— с романтической любовью, преодолевающей смерть[9].

Лигейя у Эдгара По воскресает из (чужого) саркофага — отсюда в редакции IIа возникают последние образные находки: «Чья в саркофаге спит блаженная любовь» и, по контрасту, о Соломинке: «Убита жалостью и не воскреснет вновь». (Саркофаг уже упоминался в строке 18 «И в саркофаге спит тяжелая Нева» — значит ли это, что мысль о Лигейе—Саломее была в сознании поэта с самого начала работы над стихотворением?) Слово «блаженная» окончательно определяет эмоциональную атмосферу финала, оттесняя на второй план первоначальную эмоцию — жалость. И уже за пределами доступных нам черновиков, на переходе к окончательной редакции, оно переносится с «любви» на «слова» — строчка «Я научился вам, блаженные слова» становится итоговым, переломным стихом окончательной редакции.

Другая важная перемена, происходящая между нашими черновиками и окончательной редакцией,— это, как уже упоминалось, перестановка строфы IV (ст. 5—8) на второе место. В результате этого исчезает первоначальная двухчастность стихотворения: 3+2 строфы, в каждой части мысль двигалась от Соломинки к окружающему ее пространству. Стихотворение становится монолитным, расширение поля зрения не прекращается от начала до конца (хотя и не плавно), и параллельно ему идет раскрытие темы «Саломея — Соломинка — Лигейя».

Расширение поля зрения в окончательной редакции 5-строфного стихотворения совершается так. Строфа I, как и прежде,— маленькая Соломинка в огромной спальне под высоким потолком. Строфа II — из двух частей этой антитезы внимание сосредоточивается прежде всего на первой, речь идет только о Соломинке и смерти, пространства нет. Строфа III — внимание переходит на вторую часть антитезы, речь идет только о пространстве, о комнате, Соломинки нет. Строфа IV — расширение пространства вокруг Соломинки продолжается, за комнатой появляется черная Нева, ближнее и дальнее пространство связываются потоком голубого света; параллельно пространству расширяется время, за смертным часом появляются двенадцать месяцев. Строфа V — ближнее и дальнее пространство не только связываются, но и взаимопроникают,

«как будто в комнате тяжелая Нева». Мы видим, насколько усложнилась картина по сравнению с редакцией I — там не было ни взаимопроникновения пространств, ни времени, ни голубого и черного цвета.

Раскрытие имени героини в окончательной редакции 5-строфного стихотворения совершается так. Строфа I называет его как само собой разумеющееся: соломинка. Строфа II повторяет его вновь и вновь, пока не доводит до желанного обессмысливания, а потом осмысляет его как бы от противного: «не Саломея, нет, соломинка скорей». (Эта строчка заменила строчку «С огромной жалостью...» — игра звуков вытесняет эмоцию). В строфе III, как сказано, героини нет. В строфе IV о ней говорится: «Нет, не соломинка...», но кто же она — так и не договаривается. В строфе V, наконец, начатое досказывается до конца: «нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье». (Эта вереница слов была бы двусмысленна, если бы не цезура, которая членит фразу, как тире: нет, не Соломинка — а Лигейя...) Стихотворение строится как загадка, напряженно разгадываемая в два приема: не Саломея, а Соломинка, не Соломинка, а Лигейя; в редакции I этого не было, имя оставалось саморазумеющимся (и поэтому неясно интригующим) до самого конца. Задается загадка в ст. 8 называнием Саломеи (в редакции I ее не было), разрешается в ст. 19 называнием подряд обоих имен-компонентов, «Соломинка, Лиг-ейя».

Вереница слов «Соломинка, Лигейя, умиранье» сама могла бы показаться не разгадкой, а загадкой; чтобы этого не случилось, 5-строфное стихотворение заканчивается строкой «Я научился вам, блаженные слова». Ключом к загадочной смене картин и эмоций в стихотворении — сперва нежность, потом торжественность — оказываются слова: это как бы заклинание, исцеляющее поэта от томительных переживаний.

Таким образом, на протяжении пяти строф совершается переход от маленькой Соломинки к большому пространству и времени, от домашнего шутливого прозвища к высокому поэтическому, от страдательной печали и нежности к заклинательной властности. А затем происходит главное: вслед за пятистрофным стихотворением пишется трехстрофное, в котором две строфы представляют как бы зеркальный конспект первого, а третья эпилог к нему.

«Конспект» — это значит, что новое стихотворение наполовину составлено из строк, тождественных или (чаще) близко схожих со строками первого стихотворения — точнее, последних его двух строф. «Зеркальный» — это значит, схожие строки расположены симметрично относительно оси между строками 20 и 21: 20=21, 19≈22, 18≈23. (17+14)≈25, 16≈24, 15=26, (14+13)≈27 (а потом 13=27). Граница между двумя стихотворениями — как бы поверхность зеркала. Мало того, последовательность мужских и женских рифм во втором стихотворении — тоже зеркальная, МЖМЖ МЖЖМ ЖМЖМ. Первое стихотворение было прорифмовано самым привычным в русской поэзии образом, ЖМЖМ; после этого рифмовка МЖМЖ ощущается как повышенно напряженная; охватная рифмовка МЖЖМ — как предельно напряженная, отмечающая конец образного движения; а возврат к ЖМЖМ — как реприза первого стихотворения, облегчение, общая развязка. «Зеркало», как мы помним, упоминалось в срединном (тоже осевом!) четверостишии первого стихотворения: «Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, И в

круглом омуте кровать отражена»[10]. После этого даже можно считать, что такое расположение сходных строк и однородных рифм осмысляется иконически. Оно бросается в глаза и отмечается всеми, писавшими о «Соломинке».

Обратная последовательность строк означает и обратную последовательность образов. Пятистрофное стихотворение расширяло поле зрения: Соломинка — комната — зимняя столица. Трехстрофное стихотворение сужает поле зрения: зимняя столица — Соломинка. При этом все образы напряжены и уплотнены гораздо больше. В строчке «Ленор, Соломинка...» вместо двух заклинательных имен — четыре. В исходном стихотворении говорилось «Как будто в комнате тяжелая Нева» — здесь говорится без всякого «как будто»: «В огромной комнате тяжелая Нева», и это взаимопроникновение образов подкрепляется строчкой «И голубая кровь струится из гранита» («голубая» — от ледяного воздуха, «гранит» — от саркофага Невы, «кровь» — от знатности и болезненности Соломинки). В исходном стихотворении Соломинка была бессонная, нежная, чуткая, сломанная — здесь она «вкушает медленный томительный покой»: можно понять так, что она в конце концов заснула, и тогда два стихотворения будут противопоставляться просто как бессонница и сон, — может быть, смертный сон, потому что в автографе трехстрофия сказано «...и не проснется вновь».

На зеркальном переломе в середине трехстрофного стихотворения происходит последняя правка: вместо «В огромной комнате Соломинка в атласе Вкушает медленный томительный покой» говорится противоположное: «Нет, не Соломинка...» Это сделано для подготовки последней, развязочной строфы — о том, что Саломея раздвоилась на Соломинку и Лигейю, и Соломинка погибла, а Лигейя остается жить в поэте, в его слове и славе («в крови», т. е. больше, чем в душе: образ подсказан «голубой кровью» ст. 24). «Нет, не Соломинка...» — означает: «...а только мертвое тело Соломинки». Эта последняя строфа противопоставляется всем предыдущим: прежде всего, конечно, образом автора, речью от первого лица — раньше этого нигде не было, вариант «роз мы дышим белизной» был слабее (не «я», а «мы») и не задержался в тексте; а во вторую очередь — синтаксисом, более длинными и плавными фразами, каких не было перед нами с самых первых строф.

(Еще одно попутное замечание о синтаксисе. Мы сказали, что в редакции I было два слабых места, которые Мандельштам старался далее усовершенствовать. Но было еще и третье слабое место, не словесное, а синтаксическое, и его Мандельштам оставил без внимания. В стихотворении борются две тенденции: чтобы каждая строфа (а то и каждая строка) была отдельна и замкнута — и чтобы стихотворение тем не менее начиналось риторически-традиционным придаточным предложением «Когда...» (как в «Когда волнуется желтеющая нива...» и т. п.). Конфликт этих двух тенденций, естественно, происходит на стыке первой и второй строфы. В редакции I мы читаем: Когда, Соломинка, (ты) не спишь... и ждешь..., (то) в (такие) часы бессонницы предметы тяжелее, и т. д. Получается неувязка сиюминутного и обычного: Когда (сейчас) то-то, то (обычно) то-то. В окончательной редакции мы читаем: Когда, Соломинка, (ты) не спишь... и ждешь..., (то это значит, что) ты, Соломинка, выпила всю смерть, и т. д. Получается неувязка настоящего и прошлого: Когда (сейчас) то-то, то (в прошлом) то-то.

Это натяжка более резкая: чтобы осмыслить ее, приходится мысленно вставлять громоздкое звено «то это значит, что...».)

Мы не знаем, как пришла к Мандельштаму мысль перемонтировать уже написанное стихотворение и опубликовать второй вариант рядом с первым. Можно предположить, что главным здесь было ощущение разницы двух эмоциональных ключей — взволнованной нежности и спокойной торжественности. Первая редакция стихотворения целиком строилась на взволнованной нежности и жалости, потом эта эмоция постепенно вытеснялась заклинательной торжественностью. Овладев этой новой интонацией, поэт попробовал построить на ней стихотворение с самого начала — не закончивши ею, а с нее начавши. Получился текст, не отменяющий, а дополняющий первый и зеркально примыкающий к нему,— этот зеркальный эффект и побудил, по-видимому, автора сделать новаторский шаг: напечатать оба варианта подряд.

Так явилась первая из «двойчаток» Мандельштама.

Стихотворения с параллельными редакциями были у Мандельштама и раньше. Таковы два «Футбола» 1913 г.— героизированный и бытовой,— интересные тем, что они развились из одного и того же первоначального черновика, как часто будет впоследствии. Таков «Аббат» 1915 г. с возвышенным вариантом «Переменилось все земное...» и сниженным, сатириконским «О, спутник вечного романа...». Таковы уподобительное «Природа — тот же Рим и отразилась в нем...» и инвективное «Когда держался Рим в союзе с естеством...». Но ни в «Футболе», ни в «Аббате», ни в «Риме» он не предлагал читателю оба варианта рядом, как равноправные. В первый раз это было сделано в «Соломинке» — как и прежде, два стихотворения различались здесь эмоцией, сперва взволнованной, потом важной, но они подхватывали друг друга, и это позволило им появиться рядом.

Вторым случаем следует считать, вероятно, два «Сеновала» 1922 г.— «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...». Здесь эмоциональная разница двух текстов невелика, но смысловая огромна: второе кончается: «Чтобы розовой крови связь И травы сухорукий звон Распростились...», первое: «Чтобы розовой крови связь, Этих сухоньких трав звон, Уворованная, нашлась...» В первой, журнальной публикации эти два стихотворения располагались именно в такой последовательности и могли читаться как продолжающие друг друга (как в «Соломинке»): сперва связь разрывается, потом восстанавливается. Но в книжной перепечатке они поменялись местами и от этого стали самостоятельнее: не две части одного целого, а два перекликающихся целых, полноценная «двойчатка». Третьим случаем приходится считать «1 января 1924» и «Нет, никогда ничей я не был современник» (в отдельной альманашной публикации озаглавленное «Вариант»), тоже со смысловым расхождением: в кратком «Нет, никогда...» поэту приходится «с веком вековать» и, переживши его смерть, томиться, в пространном «1 января» он ночными травами спасает век от смерти[11].

А далее, после перерыва, начинаются уже классические «двойчатки» и «тройчатки» 1930-х гг., возникновение которых и авторское отношение к которым подробно описано в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам[12]. При этом, однако, не надо забывать, что Мандельштам в это время был поэтом непечатающимся, и «равноправными вариантами» они для него были только в воображаемых «московских тетрадях» и «воро-

нежских тетрадях»; как он стал бы отбирать и подавать их в печати — гадать бесполезно.

Милая хрупкость плоти и творимая вечность поэзии — антитеза, глубоко заложенная в творчестве Мандельштама с самых ранних лет. В «Соломинке» они противопоставляются друг другу как две половинки имени Саломеи Андрониковой «Соломинка» и «Лигейя». Черновики «Соломинки» интересны тем, что позволяют видеть, как эта антитеза сама собой, почти невольно возникает у поэта в ходе работы даже над таким салонным стихотворением на случай, где, казалось бы, ее неоткуда было ожидать. А возникнув, она разрастается до того, что само стихотворение разламывается на два взаимодополняющих — о смертности и о бессмертии, оба наполовину из одних и тех же слов и строк. И отсюда начинаются стихи, размножающиеся почкованием, все более и более частые в творчестве зрелого и позднего Мандельштама, — его «двойчатки» и «тройчатки».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Уменьшенная до неразборчивости репродукция его помещена в изд.: *Мандельштам О.* Стихотворения. Сост., подгот. текста и примеч. Н. И. Харджиева. Л., 1973, с. 101.

2. *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. Roma, 1986, с. 9—35.

3. *Semmler-Vakareliyska C. V.* Mandelstam's «Solominka» // Slavic and East European Journal, 29 (1985), 405—421.

4. «Ошибка смерти» В. Хлебникова, указываемая Н. И. Харджиевым как источник этого образа — указ. изд., с. 272 — ассоциация оправданная, но уже вторичная.

5. *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама (с 1908 по 1925 год) // Intern. Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 5 (1962), 99—125.

6. Имя «Соломинка» Мандельштам, как мы видели, писал то с большой, то с маленькой буквы: оно для него колебалось между собственным и нарицательным. Поэтому вряд ли правильно унифицировать его в изданиях, как это иногда делается. Но мы для простоты будем писать его только с большой буквы).

7. Источник их обнаружен Н. И. Харджиевым — указ. изд., с. 272: это Т. Готье, «Шарль Бодлер», П., 1915, с. 34: «...как Лигейя... и Элеонора Эдгара По и Серафита-Серафит Бальзака».

8. Ср. *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М., 1989, с. 183: «Почки в «Наушниках» — «Не спрашивай, как набухают почки» — впервые появились как рифма к «комочки» в «Черноземе» — в какой-то момент «комочки» рванулись в конец строки, чтобы сочетаться с «почки», а потом ушли на свое место».

9. «Тройное сопоставление» «Соломинка — Лигейя — Саломея» упоминается в статье C. V. Sommer-Vakareliyska, p. 418, но тонет среди других созвучий как менее важное, чем, например, «соломка — Соломинка — Саломея».

10. О. Ронен (*Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983, p. 281) указывает, что это зеркало-омут — реминисценция из Н. Клюева.

11. См. классический комментарий О. Ронена (указ. соч.).

12. *Мандельштам Н. Я.* Указ. соч., с. 177—190.

ДОПОЛНЕНИЕ

А. А. Морозов обратил наше внимание на еще один источник допечатного текста «Соломинки»: на копию, находящуюся на вклейке в известном экземпляре «Камня» 1916 г., принадлежавшем С. П. Каблукову

(хранится в том же Принстонском архиве). Здесь стихотворение состоит из двух частей по три строфы: часть I, ст. 1—12, и часть II, ст. 21—32. Это — очевидная промежуточная ступень между описанными выше стадиями работы над стихотворением и его окончательной публикацией. Видно, что, уже закончив и 5-строфную и 3-строфную («зеркальную») редакцию, Мандельштам все-таки не решался предложить их читателю рядом, с таким количеством зеркальных самоповторений. Чтобы избежать этого, он отсек от 5-строфия две последние строфы — те самые, стихи и полустишия которых повторялись во второй части. Результат его не удовлетворил: видимо, слишком резок оказался разрыв между двумя частями. Только после этой пробы Мандельштам делает решающий шаг: печатает оба варианта рядом как «двойчатку», т. е. пару стихотворений, отчасти повторяющих, а отчасти дополняющих друг друга.

П. М. Нерлер (указ. изд., с. 475) указывает два разночтения «каблуковской» редакции по сравнению с окончательным текстом:

ст. 27: В огромной комнате соломинка в атласе
ст. 32: Убита жалостью и не воскреснет вновь.

К этому следует добавить:

ст. 7: Соломка милая, [с]Соломка неживая,

и два исправления: после ст. 1 — [Соломка нѣжная, [с]Соломинка сухая] и в ст. 4 — На вѣки [сонны]чуткія спустился потолокъ. Дата при первой части — «1916. Осень. Дек.» Над заглавием аккуратный Каблуков сделал помету: «С приб. 2 строф напечатано в альм. «13 поэтов», Пг., 1917, стр. 25—26».

«ПЕРЕВОДЧИК» Д. С. УСОВА: С РУССКОГО НА РУССКИЙ

ПЕРЕВОДЧИК

Недвижный вечер с книгою в руках,
И ход часов так непохож на бегство.
Передо мною в четырех строках
Расположенье подлинного текста:

«В час сумерек звучнее тишина,
И город перед ночью затихает.
Глядится в окна полная луна,
Но мне она из зеркала сияет».

От этих строк протягиваю нить;
Они даны — не уже и не шире:
Я не могу их прямо повторить,
Но все-таки их будет лишь четыре:

«В вечерний час яснее каждый звук,
И затихает в городе движенье.
Передо мной — не лунный полный круг,
А в зеркале его отображенье».

15 февраля 1928

Автор этого стихотворения — Дмитрий Сергеевич Усов (1896—1944), московский филолог, поэт и переводчик. Начинал он в кругу авторов, связанных с альманахом «Жатва» (1911—1916), печатался очень мало, переводил преимущественно с немецкого (и на немецкий; его немецкие переводы из русских поэтов XX в., от Блока до Тихонова, вероятно, можно найти в немецких журналах 1920-х гг.), был членом секции по изучению художественного перевода в ГАХН. Был добр и кроток: «скоро звезды отражать будет», писал о нем в письме Вс. Рождественский. В 1935 г. был арестован по «делу о немецко-русском словаре», работал на Беломоре, умер в Ташкенте («ничего не боящийся и всем напуганный», по выражению Н. Я. Мандельштам). Архив его почти не сохранился. Наиболее обширное собрание его стихов хранится в ОР ГБЛ, ф. 218, к. 1071, ед. 24. Здесь записано и стихотворение «Переводчик» (л. 13 об.). Публикуется оно впервые.

Стихотворение изображает процесс перевода: вторая строфа пересказывается в четвертой близкими, но не тождественными словами, как бы в переводе с русского на русский. Такие парафрастические стихи (не только двукратные, но и многократные) были знакомы поздней античной поэзии; Усов их знал по греческой «Палатинской антологии», из которой сам сделал немало переводов. Русской поэтической традиции такие разработки чужды. Ближе всего к ним подходят, пожалуй, «двойчатки» и «тройчатки» в стихах Мандельштама; большинство их написа-

но позднее, чем усовское стихотворение, но первый образец их — «Соломинка» — относится еще к 1916 г. Любопытно, что в «Соломинке» тоже присутствует образ зеркала, как бы мотивирующий повторение (и притом в обратном, «зеркальном» порядке образов).

Чем отличаются друг от друга вторая строфа Усова и четвертая строфа? Можно ли быть уверенным, что именно первая из них является оригиналом, а вторая переводом, а не наоборот? Может быть, их можно переставить? Что теряет и что привносит переводчик?

Количественно — немного. Коэффициент точности «перевода» (доля сохраненных знаменательных слов от общего числа знаменательных слов оригинала) — 38%, а если считать, что «звучнее» = «звук» и «луна» = «лунный», то и 54%. Коэффициент вольности (доля привнесенных слов от общего числа слов перевода) — 33%. Это близко к наиболее частым показателям точности и вольности в настоящих русских стихотворных переводах XIX—XX вв. (по крайней мере, по обследованному кругу их образцов — пока еще не очень широкому). Интереснее не количественная, а качественная, структурная перестройка текста.

Самое заметное место в стихотворной строке — конец ее: там — рифма, там — усиленное ударение. В первой паре строк «оригинала» рифмующие слова — «тишина», «затихает», в «переводе» — «звук», «движенье», вместо покоя — непокой. Во второй паре строк в «оригинале» — «луна», «сияет», в «переводе» — «круг», «отображенье», вместо реальности — подобие. Первая пара строк дает фон, вторая — суть перевода. В «оригинале» фон стушеван, а перевод ярок; в «переводе» фон активен, а перевод выцвел.

Посмотрим внимательнее на деформацию образов фона. «В час сумерек» стало «В вечерний час»: вместо зрительного образа — отвлеченное, понятийное обозначение времени. (Слово «сумерки» — это полусвет-полутьма, безразлично, утренняя или вечерняя; а слово «вечер» обозначает определенный отрезок суток, независимо от того, ясно в воздухе или туманно.)

«Звучнее тишина» стало «яснее каждый звук»: слуховой образ остался слуховым, но по содержанию стал противоположным — вместо тишины на первый план вышло звучание.

«И город... затихает» стало «затихает в городе движенье»: вместо слухового образа — двигательный, слово «затихает» переменило буквальное свое значение на метафорическое. Подлежащим вместо «города» стало «движенье», от этого двигательный образ из более статичного стал более динамичным.

«Глядится в окна полная луна, но мне она из зеркала сияет» стало «Передо мной не лунный полный круг, а в зеркале его отображенье». Две фразы слились в одну, межфразовый контраст заменился внутрифразовым, сила контраста ослабела (в «оригинале» противопоставляются два положительных утверждения, в «переводе» — отрицательное и положительное). Вместо «сияния» перед зрителем «круг»: зрительный образ из цветового (светового) становится графическим. Вместо нарастания интенсивности «глядится — сияет» — спад интенсивности «круг — отображенье». «Отображенье» — последнее ключевое слово стихотворения, темой которого является словесное отображение — перевод.

За образным уровнем следует стилистический. По сравнению с «оригиналом» «перевод» теряет стилистические фигуры — как бы выцветает. Снят двойной оксюморон: 1) «звучнее тишина», 2) «тишина звучнее, а

город затихает». Снят параллелизм «глядится в окна... луна — она из зеркала сияет» (с хиастическим расположением подлежащих и сказуемых). Вместо олицетворения, хоть и слабого — «город... затихает» — является прозаическая точность — «затихает в городе движенье». В последних двух строках строфы из двух глаголов не остается ни одного: глагольный, действенный стиль меняется на назывной репрезентирующий (луна не «глядится» и не «сияет», а лишь является «передо мной»). Это тоже примета перевода: подсчетами установлено, что существительные переходят из оригинала в перевод в большем количестве, чем остальные части речи, для переводчика как бы важнее, «о чем говорится», нежели «что говорится».

Синтаксис стихотворных строк в «переводе» становится беспорядочнее. Это виднее всего по такому признаку, как концестремительность строки. В русском языке большинство синтагм (колонов) ориентированы на последнее слово: оно вступает как в контактные сочетания с предыдущим, так и в дистанционные с предпредыдущими словами. В стихе строки стремятся совпадать с синтагмами и принимают то же строение. В «оригинале» степень концестремительности плавно нарастает от первой строки к последней: I) последнее слово замыкает только одно словосочетание, «звучнее тишина»; II) последнее слово замыкает два словосочетания, «город затихает» и «перед ночью затихает»; III) оно замыкает тоже два словосочетания, но одно из них более тесное (атрибутивное), «глядится луна» и «полная луна»; IV) оно замыкает целых три словосочетания, «мне сияет», «она сияет» и «из зеркала сияет». В «переводе» такого плавного нарастания нет: I) последнее слово замыкает два словосочетания, «яснее звук» и «каждый звук»; II) оно замыкает только одно словосочетание, «затихает движенье»; III) оно опять замыкает два словосочетания, из них одно — большое, трехсловное, «предо мной — круг» и «лунный полный круг»; IV) оно замыкает тоже два сочетания, но без трехсловных, «в зеркале отображенье» и «его отображенье». В крайнем случае можно сказать, что здесь вместо плавного нарастания налицо два убывания — от первой строки ко второй и от третьей к четвертой; но нет уверенности, что это непосредственно ощутимо при восприятии.

За стилистическим уровнем следует фонетический: стиховой и звуковой. Подбор стихотворных ритмов в «оригинале» более упорядочен, в «переводе» более пестр и хаотичен. В «оригинале» первые две строки имеют пропуски ударений на стопах II и IV, последние две строки — только на стопе IV: строки о фоне и строки о луне отчетливо противопоставляются друг другу. Это подкрепляется расположением последнего словораздела: в первых двух строках он женский («звучнее...», «ночью...»), в последних двух — дактилический («полная...», «из зеркала...»); остальные словоразделы беспорядочны. В «переводе» все строки различны по ритму: в первой пропусков ударений нет, во второй ударение пропущено на стопах I и IV, в третьей только на стопе I, в четвертой на стопах II и IV. Словоразделы беспорядочны все; может быть, следовало бы отметить, что в мужских строках три последних словораздела располагаются тождественно, но нет уверенности, что это сколько-нибудь ощутимо.

Фоника ударных гласных в четырех строках «оригинала» дает расположение: У-Е-А; О-О-А; ИОО-А; ЕАЕ-А; в четырех строках «перевода»: ЕАЕАУ; АО-Е; ОУОУ; Е-О-Е. В «оригинале» движение артикуляции от закрытости к открытости во всех строках плавное (и только в четвертой изломанное, ЕАЕ-А); в «переводе» движение от открытости к закрытости во всех строках изломанное (и только во второй плавное, АО-Е).

Все строки «оригинала» кончаются на широко открытое А (традиционная «звуковая точка», по выражению А. В. Артюшкова), тогда как внутри строк это А появляется лишь единожды: налицо отчетливый контраст. Строки «перевода» кончаются на У и Е, и внутри строк эти У и Е появляются еще четыре раза; рифмующий звукоряд не контрастирует, а сливается с внутренними. В строках «оригинала» — 4 повтора ударных гласных, из них два — подряд (О-О и ОО); в строках «перевода» — 5 повторов ударных гласных, но из них ни одного — подряд; от этого звукопись кажется пестрее и беспорядочнее.

Фоника согласных (без учета твердости-мягкости и позиционных оглушений) в четырех строках «оригинала» дает следующую картину внутристрочных повторов: В-ЧСС-В-ЧНН; РД-РД-ТТ; ЛНа-ЛНа-ЛНа; ННН-33. В четырех строках «перевода»: ВВЧНЙЧаСЙаСНЙ; ТТВ-ДДВ; ПНЙ-НЛНыЙ-ПЛНыЙ; ВР-ВР. В «оригинале» повторами захвачена меньшая доля консонантного состава, чем в «переводе» (42% против 53%), зато повторяющиеся согласные расположены упорядоченнее, и повторы, по-видимому, ощутимее.

Рифмы «оригинала» — субстантивная и глагольная; рифмы «перевода» — только субстантивные. Глагольные рифмы считаются предосудительно легкими, и современные переводчики избегают их даже тогда, когда в подлиннике они налицо. Таким образом, эта перемена тоже характерна для разницы между «оригиналом» и «переводом».

Наконец, оглянемся на обрамление «оригинала» и «перевода» — на строфы I и III. Первая строфа — три фразы (1+1+2 строки) и в них стилистический диссонанс — прозаизм «Расположенье подлинного текста». Точно такое же строение, как мы видели, имеет не парная к ней вторая строфа («оригинал»), а зеркально расположенная четвертая, последняя строфа («перевод» — с прозаизмом «И затихает в городе движенье»). Третья строфа — четыре фразы (по одной строке каждая); точно такое же строение имеет зеркально расположенная вторая строфа («оригинал»). Таким образом, композиция всего стихотворения оказывается построена по зеркальному принципу, зеркальный принцип подсказан образом зеркала, а образ зеркала — темой стихотворения: переводом, «отображеньем».

Из сказанного видно, что расположение материала по строфам стихотворения никак не случайно. Если мы поменяем местами «оригинал» и «перевод» — строфы II и IV,— то образы от начала к концу станут ярче, стилистика богаче, фоника упорядоченнее, «отображенье» станет выразительнее своего образца. Соответствие формы содержанию разрушится или, во всяком случае, станет сложнее и трудноуловимее. В настоящем же виде тема «перевода-зеркала» полностью определяет строение стихотворения.

Считается, что соответствие формы содержанию — привилегия великих литературных произведений. Разбор скромного стихотворения Д. С. Усова показывает, что, пожалуй, не только великих. Было бы интересно аналогичным образом обследовать гипотетически перестроенный вид этого стихотворения — с переставленными строфами II и IV. Несомненно, композиционные закономерности удалось бы найти и там, но они были бы сложнее. Когда удастся меру такой сложности выражать в объективных количественных показателях, тогда, вероятно, можно будет выявить оптимальную степень сложности, соответствующую интуитивно ощущаемым (разными читателями по-разному) характеристикам «хорошо — плохо».

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЦИКЛ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА

Поэтика загадки

Предметом нижеследующего разбора является цикл стихотворений Бенедикта Лившица, посвященных петербургским памятникам и нарочито просто озаглавленных, как в путеводителе: «Исаакиевский собор», «Казанский собор», «Решетка Казанского собора», «Александринский театр», «Марсово поле», «Летний сад», «Дождь в Летнем саду», «Адмиралтейство» (2 стихотворения), «Дворцовая площадь». Тексты их приводятся ниже, в приложении. Всего, таким образом, отобралось 10 стихотворений, написанных 4-стопным ямбом и датированных 1913—1915 гг. Они составляют ядро книги стихов о Петербурге, которая отдельно так и не вышла; маленькая часть ее была издана (дважды, литографическим и обычным изданием) под заглавием «Из топи блат» в Киеве в 1922 г., а почти полностью (25 стихотворений) она появилась в составе итогового однотомника Б. Лившица «Кротонский полдень» (М., 1928) разделом под заглавием «Болотная Медуза».

Общая концепция Петербурга у Лившица образуется из наложения друг на друга двух хорошо известных петербургских мифов: во-первых, культура против стихии, гранит против Невы и болота — пушкинская традиция, идущая от «Медного всадника»; во-вторых, Запад против Востока, рациональный порядок против органического хаоса,— послепушкинская традиция, идущая от западников и славянофилов. Налагаясь, это давало картину: бунт стихии и бунт русской Азии — одно, и уравновешен, гармонизован культурой он может быть, только если культура эта питается рациональностью Запада, без Запада же она превращается в праздный гнет и обречена. Для Лившица эта тема была внутренне важной, бунт стихии против культуры дал заглавие еще первому его сборнику, «Флейте Марсия»; сам он был поэтом западной культуры, переводчиком и стилизатором французских символистов (и потом авангардистов) и в то же время примыкал к футуристам, причем в футуризме пленялся (по собственным ретроспективным признаниям) именно русско-азиатским примитивом. Свою роль, так сказать, культурного полпреда бескультурного бурлюковского футуризма он выразительно рисует в известных своих мемуарах «Полутораглазый стрелец» (Л., 1933).

Повторяющийся образ для обозначения побежденной и бунтующей стихии у Лившица — Медуза (как бесформенное животное и как мифо-

---

Автор глубоко признателен О. А. Седаковой и Т. В. Цивьян за ценные замечания при обсуждении этой статьи.

логическое чудовище), повторяющийся образ для обездушенного Петербурга — Вдовство (Петр как бы повенчал Россию с Европою, а теперь этому браку пришел конец; намеком здесь присутствуют, конечно, и пушкинская «порфироносная вдова», и мысль о гибели Запада). В воспоминаниях об этом говорится так (с. 280): «В то лето <1914 г.> мне впервые открылся Петербург не только в аспекте его едва ли не единственных в мире архитектурных ансамблей, не столько даже в его сущности «болотной медузы», то есть стихии, все еще не смирившейся перед волей человека и на каждом шагу протестующей против гениальной ошибки Петра. Открылся он мне в своей отрешенности от моря, в своем неполном господстве над Балтикой, которое я тогда воспринимал как лейтмотив «вдовства», проходящий через весь петербургский период русской истории». (Тема отрешенности от моря, может быть, подсказана «Равенной» Блока.) Но в самом сборнике эта концепция реконструируется преимущественно по частям; в более или менее связном виде она заявлена один только раз, в заключительном стихотворении цикла, под заглавием «Пророчество» (1915 г., уже на фронте). Стихотворение интересно также своим построением: это один непрерывный риторический период на 16 строк, со всходом и сходом:

Когда тебя петлей смертельной
Рубеж последний захлестнет,
И речью нечленораздельной
Своих первоначальных вод

Ты воззовешь, в бреду жестоком
Лишь мудрость детства восприяв,
Что невозможно быть востоком,
Навеки запад потеряв,—

Тебе ответят рев звериный,
Шуршанье трав и камней рык,
И обретут уста единый
России подлинный язык,

Что дивным встретится испугом,
Как весть о новобытии,
И там, где над проклятым Бугом
Свистят осинники твои.

Вообще же петербургская тема у Лившица вписывается в общее для тех лет увлечение тем, что В. Пяст называл «курбатовской петербургологией». Как известно, книга В. Курбатова («Петербург: художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы». СПб., 1913) вышла в том самом году, когда Лившиц начал работу над своим циклом. Для некоторых стихотворений почти все ключевые слова находятся уже у Курбатова. Ср., напр., о Казанском соборе: «стены и наружные колонны сложены из пудожского камня, т. е. известняка, по цвету и свойствам напоминающего римский травертин...» (с. 174—175); о решетке Казанского собора с ее «расточительной пышностью извивов»» (с. 183); об Адмиралтействе: «Низ состоит из колоссального каменного куба без окон. На глади стены выдаются... два гения с флагами над аркою... Наличник арки упирается на русты нижнего этажа. По бокам... изумительные фигуры нимф, поддерживающих земной шар... На четы-

рех углах аттика... фигуры воинов... Едва ли за всю историю искусства можно найти что-нибудь равное по красоте силуэтам воинов на фоне темной петербургской лазури... Захаров решал труднейшую задачу соединить в органическое целое элементы, ничем между собой не связанные. Куб, арка под ним... рельефы, внедренные в широкую гладь стены» и т. д. (с. 308—310; у Лившица вместо лазури — закат, но это потому, что закатный фон лейтмотивом проходит по всему сборнику, означая, по-видимому, и Запад и смерть).

Однако гораздо интереснее не вопрос об источниках, а вопрос об организации мотивов, извлеченных из источников. Вот здесь и приходится говорить о поэтике загадки. Каждое из наших стихотворений представляет собой текст, в котором заглавие — разгадка, название предмета, а под ним — загадка, перифрастически зашифрованное описание предмета, точь-в-точь как в сборнике Садовникова. Шифровка очень густая: если снять заглавия, то угадать описываемый объект подчас нелегко. Вот в этой шифровке и обнаруживаются некоторые повторяющиеся приемы, интересные для рассмотрения.

Подспорьем при таком разборе может служить то описание, которое дает своему рабочему процессу сам Лившиц в «Полутораглазом стрельце» (с. 49—50) на материале более раннего стихотворения «Тепло», 1911 г.: описание, превосходное по трезвости и напоминающее известный автокомментарий к «Ворону» у Э. По. «Тепло» и смежные стихи, написанные во время тесного общения с Бурлюками, были попыткой осознанного перенесения опыта кубистической живописи с ее техникой выхватывания, перераспределения и уравновешивающего варьирования элементов — в словесное искусство. Стихотворение «Тепло» тоже выглядит как загадка, но без разгадки в заглавии. Разгадка в том, что это — описание воображаемой картины.

Вот текст «Тепла»: «Вскрывай ореховый живот, Медлительный палач бушмена: До смерти не растает пена Твоих старушечьих забот. / Из вечно-желтой стороны Еще не додано объятий — Благослови пяту дитяти, Как парус, падающий в сны. / И, мирно простираясь ниц, Не знай, что за листами канув, Павлиний хвост в ночи курганов Сверлит отверстия глазниц». Комментарий: «В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран... Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных соотношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям? — Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка — «аберрация первой степени», по моей тогдашней терминологии. Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост — «аберрация второй степени». Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и

черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта.— Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных: вводя, скажем, в окно образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким образом удержать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало сделать ее коррелатом первой, взятой в качестве основы. Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики».

К этому самоописанию нужно сделать две оговорки. Во-первых, можно думать, что между Сциллой армянина и Харибдой символизма нет такой уж полярной противоположности. Перед нами зашифрованная речь, т. е. такая, в которой читателю предлагается по названному догадаться о чем-то неназванном. Этим неназванным может быть, с одной стороны, перифрастически описываемый предмет, с другой стороны, та область, из которой заимствуются средства перифразы. Когда перед нами русская загадка про солнце (Сад., 1890) «Стоит дуб-стародуб, на том дубе-стародубе сидит птица-веретеница, никто ее не поймает» и т. д., то фольклорист с легкостью прочитывает здесь отражение мифа о мировом древе,— здесь он подходит к тексту как к «маллармистской символике», цель которой — узывание к неназываемому. А рядовой читатель, который ищет здесь только прямое значение загадки, «солнце», а обозначено ли оно через птицу или через девицу, ему все равно, подходит к тексту как к «армянскому анекдоту», где цель у птицы и девицы одна — «чтобы не узнали». И оба правы. При этом для читателя «Тепла», которому при взгляде на непонятный текст естественно хочется прежде всего понять, о чем идет речь, преимущественное направление внимания будет, по-видимому, на предмет, как в армянском анекдоте; а для читателя петербургского цикла, которому в заглавии заранее сообщено, о каком предмете будет идти речь, преимущественное направление внимания будет на систему символов, как у Малларме.

Во-вторых, из этого примера не совсем ясна разница между понятиями «аберрация первой степени», как «медлительный палач бушмена = экономка у комода» и «аберрация второй степени», как «павлиний хвост = снежный вихрь за окном». (Об «аналогиях второго порядка» в идеальной поэзии говорит Маринетти в «Полутораглазом стрельце», с. 226, но это мало что поясняет.) Может быть, имелся в виду пропуск метафорического звена: «павлиний хвост = диск = вихрь», но тогда это не очень наглядный образец. Представить себе метафорический ряд, постепенно усложняемый по этому признаку, вполне можно, это будет похоже на ряд усложняющихся кеннингов, от двухчленного до сверхмногочленного. Но в нашем петербургском цикле, как кажется, этот прием не употребляется. Здесь вернее различать в тексте другие четыре уровня: 1) реальный, 2) перифрастический, 3) ассоциативный, 4) связочный.

Реальный план — это имена, точно указывающие на место и время существования предмета. Обязательным указанием такого рода является лишь заглавие, остальные факультативны и могут отсутствовать: так, в «Решетке Казанского собора» нет ни одного намека ни на Петербург, ни на собор, ни на зодчего (кроме разве слова «барокко»). Прямо повторено заглавие в тексте в «Адмиралтействе-1», «Летнем саде», «Алек-

сандринском театре». В остальных упоминаются косвенные признаки: Петр, Балтика, Нева, князь Суворов, Штаб, столп, игла, Монферран. Все они как бы подпирают заглавие: если их изъять из текста, то загадка станет почти неразгадываемой. Изредка эти собственные имена дополнительно подшифровываются: Монферран = Франция = Париж = Лютеция, отсюда «чудо лютецийских роз» и в параллель к нему «тевтонский конюх» (статуи на германском посольстве на Исаакиевской площади); видимо, такого же рода «Венуша» в «Летнем саде» (пеннорожденная Венера или Венеция?). Чаще же они просто притушевываются: вместо «Воронихин» или «Захаров» говорится «зодчий», вместо «Нева» — «река», вместо «Летний сад» — «сад левобережный»; или же стихотворение просто насыщается архитектурными терминами (больше всего — «Адмиралтейство-2» с «рустами», «наличником» и «аттиком», на грани метафоризации стоят «крыла», то ли здания, то ли птицы; Г. В. Вилинбахов указал нам, что слова «штандартами пригвождены» — реалия: на куполах боковых павильонов Адмиралтейства были подняты адмиралтейские флаги). При всей неопределенности это все же ведет мысль читателя в нужном архитектурном и петербургологическом направлении. Чаще всего реальный план дает два простейших мотива: здание и зодчий. Даже для таких тем, как «Летний сад» и «Марсово поле», дан мотив «создателя»: «глас Петра» и «Не прозорливец окаймил...»; а в «Казанском соборе» создатель двоится на зодчего и заказчика Павла («своенравца римский сон»).

Перифрастический план — это уже противоположное направление, метафоризация, увод не к действительности, а от действительности. Здесь для каждого стихотворения автор старается найти один организующий метафорический образ. В «Исаакиевском соборе» это цветок в чаще, в «Казанском соборе» — итальянский прообраз, в «Дворцовой площади» — красная карусель (как известно, в 1910-е гг. и дворец и Штаб были однообразно выкрашены в красно-кирпичный цвет — «лежалой говядины», по собственному выражению Лившица), в «Адмиралтействе-1» — птица с птенцами, в «Адмиралтействе-2» — геометрическая композиция (ср. уже у Курбатова, с. 308); «кубы, четырехгранные и трехгранные призмы, из которых сложено адмиралтейское здание...»), в «Дожде...» — склеп (с анаграммой «плеск»), в «Решетке...» — виноградник и змий, в «Александринском театре» — ковчег. Степень организованности разных мотивов вокруг этого одного центрального различна. Больше всего она, пожалуй, в «Адмиралтействе-1», где Адмиралтейство — птица, а корабли — птенцы, и перебивающих образов нет; в «Исаакиевском соборе» тема «цветок» (семена, бутон, стебли, розы, садовник) перебивается темой «сосуд» (потир, мирро, златолей); в «Дворцовой площади» тема «красного» раздваивается на «кровь» и «огонь» (с черными протуберанцами, статуями Зимнего дворца). Примечательно, что перифраза почти всюду держится на метафоре, описывается памятник как таковой, а не на метонимии, не на том, что с этим памятником связано. Исключений два: «Марсово поле», где описывается, по-видимому, павловский парад с суворовским петушиным криком (с анаграммой «суровый—Суворов») и «Александринский театр», где стихотворение начато как бы про архитектуру, а продолжается про поэзию, и перелом отмечен строчкой точек. (Заметим любопытную возможность читательского истолкования: о Марсовом поле сказано «твое, река на-

родных сил, уже торжественное устье», об армии, предназначенной на смерть,— дата «1914», до или после июля, неизвестно,— а теперь, после 1917 г., трудно не представлять при этом могил жертв февральской революции.)

Этот перифрастический план и есть основная форма шифровки объекта. («Речь торжественная и уклоняющаяся от обыденной — та, которая пользуется необычными словами; ... из метафор при этом получается загадка — ... в загадке сущность состоит в том, чтобы говорить о действительном, соединяя невозможное: сочетанием обычных слов этого сделать нельзя, сочетанием же метафор можно» — *Аристотель*, «Поэтика», 1558а, 21—30). Простейший прием здесь, в котором, собственно, даже метафоризация отсутствует,— это опускание звена, когда элементы архитектурного декора описываются сами по себе, без упоминания, что это архитектурный декор. Так сделаны стихи о Летнем саде: «в связке ликторской секира утоплена по острие», «сестры все свирепей вопят с Персеевых щитов» — это украшения на ограде, но ограда, конечно, не названа. По-видимому, Лившиц остерегался злоупотреблять таким приемом, чтобы не сделать из картины «шарады, разгадываемой по частям», но избежать этого совсем было невозможно. Да и вообще расшифровка таких энигматических композиций, как кажется, совершается читателем все-таки по-шарадному, по частям: отождествляются с чертами объекта сперва наиболее прозрачные метафоры, по ним намечается структура целого, по ней восстанавливаются элементы неясные и сомнительные.

Ассоциативный план уводит от предмета еще дальше — к концепции. Если перифрастический план обеспечивал цельность отдельного стихотворения, то ассоциативный план обеспечивает цельность всего цикла — его подчинение идее борьбы стихии и культуры, Востока и Запада. Отсюда ряд образов, непосредственно к описанию предмета не относящихся. Прямее всего тема бунта стихии дана в стихах о Летнем саде («в нерасторжимых ропщст узах душа, не волящая уз», «мятежным временем медуз»), тема покорения стихии — в концовке «Адмиралтейства-2», «иглы арктическая цель» (впрочем, реминисценция из Зенкевича и через него из Тютчева позволяет понимать это место и в противоположном смысле, как подчинение стихиям), стихия как творчество — в «Александринском театре», «и в черном сердце — вдохновенье и рост мятущейся реки и страшное прикосновенье прозрачной музиной руки» (с дополнительной реминисценцией в конце из Блока, «...и ни один сустав не сдавлен сверкнувших колец чешуи», переводящей ассоциации на всю многозначность петровского змея), стихия как барокко и упорядочивающая культура как классицизм — в «Решетке...», где «суемудрого барокко увертливый не встанет змий» после «циркуля последнего взмаха». Тема вдовства и страдания в разлуке с Западом — в «Дворцовой площади», где должны «извергнутые чужестранцы бежать от пламени дворца», «сердце, хлещущее кровью» и, видимо, надежда на восстановление живительных контактов — министерство иностранных дел «под куполом бескровным штаба», «заутра бросится гонец в сирень морскую, в серый вырез, и расцветает наконец златой адмиралтейский ирис» (т. е. «все флаги в гости будут к нам»). Контакт с Западом — это в 1913—1914 г. тема политическая, поэтому в «Исаакиевском соборе», где повторяется тот же образ «и ты средь площади распята на беспощадной

мостовой», противопоставляется золотосердая Франция цветоносного кельта неприязненному тевтонскому конюху (восхищаться Исаакиевским собором при Лившице было не модно; так что если он написал о нем стихотворение, то больше по этим идейным, чем по эстетическим мотивам); а перспектива войны возникает в «Марсовом поле», где, по-видимому, противопоставляется официальная война по «голосу судьбы» и суворовская по «выкрику петушиному» — но Суворов перед павловскими казармами «чужестранец», и перспектива оказывается нерадостной. Еще более прямолинейно-политической была концовка «Новой Голландии» — 1916 г., разговоры об измене и Распутине. Видимо, из-за этой чрезмерной конкретности и была снята концовка при перепечатке этого стихотворения в «Кротонском полдне» (см. ниже, приложение).

Наконец, последний уровень строения наших стихотворений — связочный: здесь определяется, каким образом располагается наш набор образов и мотивов в синтаксической последовательности. Это важно, потому что все стихотворения описательны, т. е. временная последовательность исключена, а простая перечислительная последовательность (как в народных загадках: «Есть древо на четыре дела: мир освещает, крик утешает, больных исцеляет, чистоту соблюдает», Сад., 1398а) была бы однообразна. Разрушает это однообразие, придает описанию интонационный рельеф Лившиц следующим образом. Основой всех 10 стихотворений являются 4 строфы (2 + 2 с переломом на «но»), организованные по схеме: «ТЫ (то-то) — И (то-то); НО (то-то) — И РАЗВЕ/И КТО (то-то), когда (то-то)?» — т. е. во второй половине риторический вопрос, а в первой, для равновесия, часто риторическое восклицание. В наиболее чистой форме предстает эта схема в «Адмиралтействе-1»: «ТЫ клювом златым за тучу отошла» — «И — вековое фарисейство! (восклицание) — ... крыла ... пригвождены»; «НО кто хранит... скорлупу яйца? (вопрос)» — «И КТО остановит птенцов ... если ты не здесь (вопрос с «если»). К этой основе могут добавляться надставки спереди (напр., «Твой создатель (то-то)») и сзади («Будет (то-то)»).

Устойчивость этих признаков такова. «Ты», «твой» в начале — 8 стихотворений из 10 (кроме «Дворцовой площади» и «Александринского театра»). «И» в начале следующего четверостишия — 6 из 10. «Но» на переломе — 4 из 10, да еще одно «А» и одно со строкой точек. Риторических вопросов во второй половине — в общей сложности 7 (в первой половине — 0). Риторических восклицаний в первой половине — 5 (во второй — 2). По содержанию элементы перифрастического плана, господствующего, располагаются по двум половинам равномерно, а отходов в реальный план и в ассоциативный план в первой половине меньше, во второй больше: напряжение загадочности как бы усиливается к концу. При этом в первой половине отходов в реальный план больше, чем в ассоциативный, во второй — поровну. Осложнения основной схемы представлены так. Между двумя половинами «НО» выделено в отдельное четверостишие — один раз («Исаакиевский собор»). Надставлено начало — 4 раза (3 раза с упоминанием создателя — «Адмиралтейство-2», «Летний сад», «Марсово поле» — и 1 раз без создателя, с обычным «ты» — «Решетка...»). Надставлен конец — 3 раза (2 раза на одну строфу, подводящую итог,— «Казанский собор» и «Александринский театр»; 1 раз на две строфы, открытые в будущее,— «Дворцовая площадь»). В наиболее расшатанном такими осложнениями виде выступает

основная схема в «Марсовом поле»: одна строфа-надставка, две строфы первой части (с восклицанием «О...!»), потом «Но...» и сжатая до одной строфы (и без риторического вопроса) вторая часть.

В других, не рассматриваемых здесь стихотворениях «Болотной Медузы» есть черты той же композиции: «Фонтанка» (точная схема), «Биржа» (то же, с удлинением второй половины), «Под уклон» (то же), «Нева-1» (точная схема, с пропуском второй «И»-строфы, замененной точками). В целом, можно полагать, выявленных устойчивых особенностей достаточно даже для прямого эксперимента: выбрать петербургский памятник, не описанный Лившицем, например, Михайловский замок, выписать из Курбатова относящиеся к нему мотивы и разложить примерно в такой последовательности: «Ты стоишь (там-то и там-то, реалия) притворным гостем с Запада — И твои (такие-то архитектурные детали) с трудом скрывают гнетущую тяжесть — Но кто не почувствует, глядя на (то-то и то-то) — что это дыхание Болотной Медузы удушило твоего возводителя?» Попробуем вообразить себе это сказанным «речью торжественной и уклоняющейся от обыденной» (Аристотель) и вложенным в полновесные 4-стопные ямбы — и мы представим себе ненаписанное стихотворение Бенедикта Лившица.

Такова поэтика загадки в петербургских стихах Лившица. Думается, прежде всего приходит в голову напрашивающееся сопоставление с архитектурными стихотворениями Мандельштама (в том числе и о Казанском соборе, и об Адмиралтействе); но еще важнее могло бы быть сопоставление с таким неархитектурным стихотворением, как «Грифельная ода», черновики которого (изученные И. М. Семенко) показывают именно такую последовательность шифровки, замены более открытого образа более далеким, а потом еще более далеким и т. д. И еще существенно, что только Лившиц косвенно называет в автокомментарии к «Теплу» образец своей шифровальной техники — это Малларме. Мы мало обращаемся к этому автору, хотя имеем поэта, не менее значительного, чем Лившиц, который прямо-таки требует себе титула «русского Малларме» — Иннокентия Анненского. Что в его стихах можно выявить сходную технику энигматизации, представляется чрезвычайно вероятным. А через Анненского она переходит и к следующим поколениям — и к Ахматовой и к Маяковскому, хоть они и не читали Малларме и писали непохоже на Бенедикта Лившица.

Приложение I. Стихотворения из цикла «Болотная Медуза», разбираемые в статье, печатаются по сборнику «Кротонский полдень». М., 1928.

ИСААКИЕВСКИЙ СОБОР. Золотосердой — в наше лоно Несеверные семена! — Из монферранова бутона Ты чуждым чудом взрощена, / И к сердцу каждого потира Забывший время златолей Уводит царственное мирро Твоих незыблемых стеблей. / Но суета: врата заката Спешит открыть садовник твой. И ты средь площади распята На беспощадной мостовой. / Не для того ль седая дельта Влечет Петра в балтийский сон, Чтоб цветоносный мрамор кельта Был в диком камне отражен? / И в час, когда в заневских тонях Истают всадник и утес, Подъял бы взор тевтонский конюх На чудо лютецийских роз?

КАЗАНСКИЙ СОБОР. И полукруг, и крест латинский, И своенравца римский сон Ты перерос по-исполински — Удвоенной дугой колонн. / И вздыбленной клавиатуре Удары звезд и лет копыт Равны, когда

вздыхатель бури Жемчужным воздухом не сыт. / В потоке легком небоската Ты луч отвергнешь ли один, Коль зодчий тратил, точно злато, Гиперборейский травертин? / Не тленным камнем — светопада Опоясался ты кольцом, И куполу дана отрада Стоять колумбовым яйцом.

ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ. Копыта в воздухе, и свод Пунцовокаменной гортани, И роковой огневорот Закатом опоенных зданий: / Должны из царства багреца Извергнутые чужестранцы Бежать от пламени дворца, Как черные протуберанцы. / Не цвет медузиной груди, Но сердце, хлещущее кровью, Лежит на круглой площади: Да не осудят участь вдовью. / И кто же, русский, не поймет, Какое сердце в сером теле, Когда столпа державный взлет — Лишь ось жестокой карусели? / Лишь ропоты твои, Нева, Как отплеск, радующий слабо, Лелеет гордая вдова Под куполом бескровным Штаба: / Заутра бросится гонец В сирень морскую, в серый вырез,— И расцветает наконец Златой адмиралтейский ирис.

АДМИРАЛТЕЙСТВО-1. «Благословение даю вам...» Простерши узкие крыла, Откинув голову, ты клювом Златым за тучу отошла. / И — вековое фарисейство! — Под вялый плеск речной волны К земле крыла адмиралтейства Штандартами пригвождены. / Но кто хранит в гнезде стеклянном Скорлупу малого яйца, Издалека следя за рьяным Плесканьем каждого птенца? / И если ты не здесь, на бреге, Над Балтикою замерла,— Кто остановит в легком беге Птенцов безумных вымпела?..

АДМИРАЛТЕЙСТВО-2. Речным потворствуя просторам, Окликнут с двух концов Невой, Не мог не быть и стал жонглером И фокусником зодчий твой. / Угасшей истины обида В рустах глубоко залегла: Уже наперекор Эвклида Твои расправлены крыла. / И два равнопрекрасных шара Слепой оспаривают куб, Да гении по-птичьи яро Блюдут наличника уступ. / И разве посягнет лунатик Иль пятый в облаке солдат На воинохранимый аттик, Навеки внедренный в закат, / Когда вдали, где зреет пена, Где снов Петровых колыбель,— Единственна и неизменна Иглы арктическая цель?

ЛЕТНИЙ САД. Еще двусмысленная суша, Ты памятуешь пены спад И глас Петра: «сия Венуша Да наречется Летний Сад». / Полдневных пленниц мусикия Тебе воистину чужда: Недаром песни не такие Вокруг тебя поет вода, / И в каждом ветре, с водной воли Врывающемся в гущу лип, Ты жадно ловишь привкус соли И отсырелой мачты скрип! / Средь полнощеких и кургузых Эротов и спокойных муз — В нерасторжимых ропщет узах Душа, не волящая уз, / Как будто днесь не стала ясной И меньших помыслов тщета, И вызов кинут не напрасно Устами каждого щита!

ДОЖДЬ В ЛЕТНЕМ САДУ. О, как немного надо влаги, Одной лишь речи дождевой, Чтоб мечущийся в саркофаге Опять услышал голос твой! / Мы легковерно ищем мира, Низвергнув царствие твое, И в связке ликторской секира Утоплена по острие. / Но плеск — и ты в гранитном склепе Шевелишься, и снова нов Твой плен, и сестры все свирепей Вопят с персеевых щитов: / Ничто, ничто внутрирубежный, Двухвековой — ничто — союз! И полон сад левобережный Мятежным временем медуз.

РЕШЕТКА КАЗАНСКОГО СОБОРА. Уйдя от ясных аллегорий И недомолвок чугуна, На хитром виноградосборе Ты осторожна и скромна. / В зародыше, зажатый туго, Смиренен змий, и замысл прост: По

равным радиусам круга Внизу сбирать за гроздом гроздь; / При каждом веточном уклоне Лукавый сдавливать росток, Да всходит на змеином лоне Цветка внезапный завиток. / А к вечеру — призыв небесный, И циркуля последний взмах, И ты на молнии отвесной Недавний покидаешь прах, / Где суемудрого барокко Увертливый не встанет змий, Когда промчишься ты высоко Над фугой бешеных острий.

МАРСОВО ПОЛЕ. Не прозорливец окаймил Канавами и пыльной грустью Твое, река народных сил, Уже торжественное устье. / Воздеты кони на дыбы, И знают стройные дружины, Что равен голосу судьбы Единый выкрик петушиный. / О, только поворот, и зов — И лягут лат и шлемов блески На чашу мировых весов, Как золотые разновески! / Но между каменных громад И садом мраморных изгнанниц Суровый плац — презренный клад, А князь Суворов — чужестранец.

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР. Когда минуешь летаргию Благонамеренной стены, Где латник угнетает выю Ничтожествующей страны, / И северная Клеопатра Уже на Невском,— как светло Александринского театра Тебе откроется чело! / .... / Быть может, память о набеге Вчерашней творческой волны Почиет в ревностном ковчеге Себялюбивой тишины, / И в черном сердце — вдохновенье И рост мятущейся реки И страшное прикосновенье Прозрачной музиной руки,— / На тысячеголосом стогне Камнеподобная мечта, И ни одно звено не дрогнет По-римски строгого хребта.

Приложение II. Два стихотворения, вошедшие в «Болотную Медузу» с сокращениями (в раздел «Фрагменты»). Полный текст первого печатается по альманаху «Поэзия революционной Москвы» под ред. И. Эренбурга, Б., 1922; второго — по копии, предоставленной Е. К. Лившиц.

НОВАЯ ГОЛЛАНДИЯ. И молнии Петровой дрожи, И тросы напряженных рук, И в остро пахнущей рогоже О землю шлепнувшийся тюк — / Заморские почуяв грузы И тропиками охмелев, Как раскрывался у медузы Новоголландской арки зев! / Но слишком беглы очерк суден И чужеземных флагов шелк: Пред всей страною безрассуден Петром оставленный ей долг. / [Окно в Европу! проработав Свой скудный век, ты заперто, И въезд торжественный Ламотов — Провал, ведущий нас в ничто. / Кому ж грозить возмездьем скорым И отверзать кому врата, Коль торг идет родных просторов И смерти именем Христа?]

УЗОР ЧУГУННЫЙ. Пусть бодрствует, суров и грузен, Правительствующий сенат И на далекий плеск медузин Взлетает конь, без крыл крылат — / В кругу смыкающихся копий, Острий мятежных чугуна Уж проступают злобой топи Отравленные письмена... / [Но горе! сдавленный оградой И падая в твоем саду, В чугунной грозди винограда Я даже яда не найду.] 1918.

«ЗА ТО, ЧТО Я РУКИ ТВОИ...» — СТИХОТВОРЕНИЕ С ОТБРОШЕННЫМ КЛЮЧОМ

В литературоведении и критике есть употребительное выражение: «художественный мир» — художественный мир такого-то произведения, автора, направления. Обычно оно имеет значение очень неопределенное и расплывчатое: когда хотят сказать, что стихи Пушкина по содержанию не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «В стихах Пушкина совсем иной художественный мир». (А когда хотят сказать, что стихи Пушкина по форме не похожи на стихи Лермонтова, то говорят: «В стихах Пушкина совсем иная интонация»: другое слово с таким же неопределенным значением.) В таком употреблении, несомненно, оно малосодержательно и не выводит нас из круга досадных тавтологий.

Тем не менее слова «художественный мир» могут быть наполнены содержанием вполне конкретным, точным и важным. Художественный мир — это тот мир, который реально изображается в литературном тексте (а не только воображается за ним и вокруг него), — то есть список тех предметов и явлений действительности, которые упомянуты в произведении, каталог его образов. В принципе каждое существительное в тексте является именно таким «образом», атомарной единицей статического содержания произведения, а каждый глагол — «мотивом», атомарной единицей динамического содержания произведения. В таком понимании слов «образ» и «мотив», обычно употребляемых в литературоведении в фантастическом многообразии значений, мы следуем строгому терминологическому употреблению Б. И. Ярхо; см. его несправедливо забытые статьи «Границы научного литературоведения» («Искусство», 1925, № 2 и 1927, № 1) и «Простейшие основания формального анализа» (сб. «Ars poetica». 1, М., 1927), см. также: *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы.— Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, с. 504—514.

Когда Ю. М. Лотман и другие современные аналитики художественного текста начинают работу с составления и классификации словаря существительных разбираемого текста, они делают именно опись его художественного мира. Если такую опись организовать как «частотный тезаурус», с группировкой существительных по семантическим полям и гнездам и с разметкой количества словоупотреблений каждого, то такой словарь может очень выразительно показать, что лежит в центре данного художественного мира, что на его периферии, а что вообще зияет в нем пробелами. Некоторые работы такого рода нам известны: так, можно указать на статью М. И. Борецкого «Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана» в сб. «Новое в современной классической филологии» (М.: Наука, 1979).

Однако такой подступ к анализу произведения хоть и заманчив простотой, объективностью и точностью, но содержит многие непредвиденные трудности. Дело в том, что принадлежность некоторых образов к «миру, который реально изображается в литературном тексте» оказывается сомнительной.

Вспомним небольшое стихотворение Пушкина «Предчувствие» («Снова тучи надо мною Собралися в тишине...»). Составляющие его образы очень отчетливо распадаются на несколько соотнесенных семантических полей. С одной стороны — Рок, Беда, Судьба: с другой стороны — противостоящая им Душа, и в ней — Презренье, Непреклонность, Терпенье, Сила, Гордость, Отвага, Упованье, Воспоминанье (только эмоциональные и волевые стороны Души, интеллектуальных нет); этот подробно представленный внутренний образ человека дополняется очень скупо представленным внешним обликом человека: Ангел, Рука, Взор; все это происходит на фоне времени (пространственного фона нет): Жизнь, Дни, Час, Юность, Разлука. Но как трактовать слова: Тучи, Буря, Тишина, Пристань? По буквальному словарному смыслу они должны быть отнесены к семантическим полям «природа» (Тучи, Буря, Тишина) и «быт» (Пристань); но совершенно ясно, что в стихотворении они употреблены не в буквальном, а в метафорическом значении — Тучи, Буря (и Тишина) примыкают к Року, Судьбе и Беде, а Пристань им противопоставляется. Точно так же и Ангел, если бы не контекст, должен был бы значиться не по рубрике «внешний облик человека», а по рубрике «религия» или «фантастические существа». Для всех этих случаев методика учета еще не разработана.

Возьмем другой пример: три фразы — «Оленя ранили стрелой», «Паду ли я, стрелой пронзенный» и «Швейцара мимо он стрелой». Очевидно, что «стрела» в этих высказываниях неравноправна: стрела, ранившая оленя, реально входит в художественный мир данной фразы; стрела, грозившая Ленскому, служит лишь метафорическим синонимом дуэльной пули; а стрела, с которой сравнивается Онегин, не имеет совершенно никакого отношения к миру балов и швейцаров и стоит на грани полной десемантизации. Перед нами три разных степени вхождения образа в систему художественного мира. Этого мало: если мы вспомним, что «Оленя ранили стрелой» — это фраза из реплики Гамлета в трагедии, в реальном действии которой ни олень, ни стрела не участвуют, то нужно будет выделить еще одну разницу в статусе образов — между тем, что описывается как происходящее, и тем, что возникает лишь в разговорах действующих лиц (и в разговорах, пересказываемых в этих разговорах, и т. д.). Так, разница между художественным миром произведений, в которых бог выступает действующим лицом, и произведений, в которых он лишь упоминается (хотя бы и очень часто) в речах и рассуждениях, будет, по-видимому, очень ощутима.

Таким образом, различение реальных и условных (самостоятельных и вспомогательных, структурных и орнаментальных) образов становится очень важной предпосылкой всякого анализа художественного мира произведения. Это сознавал уже Б. И. Ярхо. В «Границах научного литературоведения» («Искусство», 1927, № 1, с. 24) он писал: «По взаимному отношению внутри данного произведения образы можно разделить на самостоятельные (или основные) и вспомогательные. Первые

имеют реальное существование в предполагаемой данным произведением реальности; вторые служат для усиления художественной действенности первых. Например: «Вы ж громче бейте в струны, бояны-соловьи» — здесь «бояны», т. е. гусляры, реально присутствуют на описываемом пиру у Грозного, «соловьи» же яко птицы, конечно, отсутствуют, а только служат для изображения благозвучной игры боянов». (К словам «предполагаемой данным произведением реальности» — примечание: «эта реальность ничего общего не имеет, конечно, с действительной реальностью. В словах «Горбунок летит стрелою» фантастический образ горбатого конька будет основным, так как входит в реальность, предполагаемую сказкой, а реалистический образ стрелы — нереальным, вспомогательным».) Далее автор предлагает закрепить за этими вспомогательными образами общее название «символов» и оговаривает первостепенную важность «вопроса об установлении символичности образа»: «Возможность определить, является ли данный образ символом или вообще вспомогательным образом, зависит от степени выраженности субстрата...» — и далее следуют примеры: (1) «Терек прыгает, как львица» — вспомогательность образа «львица-Терек» ясна из текста фразы; (2) «Черныя тучи с моря идуть, хотять прикрыти четыре солнца» — эквивалентность образа «четыре солнца = четыре князя» ясна из контекста произведения; (3) «Белеет парус одинокий... он счастия не ищет и не от счастия бежит...» — вспомогательность, нереальность образа ясна из того, что неодушевленному предмету приписываются чувства одушевленного существа, но эквивалентность образа («парус = человек, поэт, душа человеческая...») остается не вполне ясной: «В этом и во всех подобных случаях субстрат не может быть точно определен, но все же колеблется в точно ограниченных текстом пределах». Более сложных примеров Ярхо не касается и переходит к критике мифологических, фрейдистских, вульгарно-социологических и прочих толкований художественных образов: «методологическая ошибка заключается, конечно, в том, что основные образы принимаются за вспомогательные, а именно за симвóлы».

Более сложные случаи соотношения реальных и условных образов в произведении являются нам в литературе XX века. Требования к читателю и толкователю здесь остаются те же, что и в лермонтовском «Парусе»: сперва установить, что буквальное понимание сказанного поэтом (одушевленный парус и пр.) в реальной действительности невозможно, и стало быть, данный образ является не реальным, а условным, вспомогательным; а затем определить субстрат, т. е. предположить, какие реальные образы и ситуации могут стоять за этими условными. И то и другое часто бывает очень трудно.

Мы попробуем рассмотреть с этой точки зрения одно (далеко не самое сложное) стихотворение Мандельштама, ключ к интерпретации которого (к «определению субстрата») был отброшен автором, но по счастливой случайности сохранился. Это стихотворение 1920 г. «За то, что я руки твои...» (см.: *Мандельштам О.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973, с. 121; ср. примечания Н. И. Харджиева на с. 280).

(1) За то, что я руки твои не сумел удержать,
За то, что я предал соленые нежные губы,
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
Как я ненавижу пахучие, древние срубы!

(2) Ахейские мужи во тьме снаряжают коня,
Зубчатыми пилами в стены вгрызаются крепко,
Никак не уляжется крови сухая возня,
И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка

(3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

(4) Прозрачной слезой на стенах проступила смола,
И чувствует город свои деревянные ребра,
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла,
И трижды приснился мужам соблазнительный образ.

(5) Где милая Троя? Где царский, где девичий дом?
Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник.
И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

(6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится.

Слова, указывающие направление для восстановления ситуации высказывания,— это, конечно, «акрополь», «ахейские мужи» (которые «снаряжают коня») и «Приамова» «Троя» (которая «будет разрушена»). По ним, стало быть, воображению читателей предлагается картина исхода Троянской войны — постройка деревянного коня и взятие Трои. Это позволяет понять и смысл темной строки «И трижды приснился мужам соблазнительный образ»: как уже отмечалось комментаторами, здесь имеется в виду эпизод, упоминаемый в «Одиссее», IV, 271—289: когда деревянный конь был ввезен в город, то Елена, заподозрив неладное, трижды обошла коня, окликая заключенных в нем ахейцев голосом их жен, но те удержались и промолчали.

Однако дальше начинаются неясности.

Во-первых, странным кажется нагнетание «деревянных» образов: деревянные здесь не только конь и стрелы, но и акрополь и стены, без упоминания о дереве не обходится ни одна строфа (только в последней вместо дерева — солома). Это не согласуется с традиционным (и в данном случае правильным) представлением об античности как о времени каменных крепостей. Но это, может быть, можно отвести ссылкой на навязчивое представление Мандельштама этих лет о теплой, обжитой домашности всего настоящего «эллинизма» (статья «О природе слова»).

Во-вторых, странным кажется появление образов приступа, штурмовых лестниц и обстрела из луков: как известно, именно из-за хитрости с деревянным конем ахейцам не понадобился ни обстрел, ни приступ, они вошли в город через тайно открытые ворота и захватили его в уличных рукопашных схватках, так выразительно описанных во второй песне «Энеиды». Но это, может быть, можно отнести на счет сквозного образа крови, бушующей в страстном мучении.

В-третьих, странной кажется последовательность упоминаний о деревянных стройках в строфах 1—3: сперва «древние срубы», потом только что слаживаемый деревянный конь, потом «еще в древесину горячий топор не врезался»,— даже если «дремучий акрополь» и троянский конь

вещи разные, все равно это создает необычное впечатление обратной временной перспективы, от более позднего к более раннему.

В-четвертых, наконец, остается неясным главное: с кем в этой картине отождествляет себя авторское «я», с троянцами или с ахейцами? Строки «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» (видимо, троянском; считать слова «дремучий акрополь» перифразой ахейского деревянного коня, конечно, можно, но вряд ли такое толкование напрашивается первым) и «Где милая Троя?..» заставляют думать, что говорящий — троянец (или даже троянка). Но тогда непонятной становится мужская любовная тема: «руки твои не сумел удержать», «предал соленые нежные губы», «как мог я подумать, что ты возвратишься», «зачем преждевременно я от тебя оторвался»,— в общеизвестной мифологии мы не находим такого персонажа-троянца, которому можно было бы приписать в такой ситуации такие высказывания.

С другой стороны, если мы предположим, что говорящий — ахеец, то отождествление его напрашивается само собой: это Менелай, он упустил свою Елену, десять лет воевал, чтобы ее возвратить, но теперь, накануне решающей победы, вдруг понял, что если даже он сможет возвратить Елену, то не сможет возвратить ее любви, а тогда зачем она ему, и зачем была нужна вся сокрушительная война? (Такая психологизированная картина, разумеется, совершенно неантична, но в романтическом образе античности XIX — начала XX в. она вполне допустима). Но тогда натянутыми становятся и перифраза «дремучий акрополь» в применении к деревянному коню, в котором сидит Менелай (можно ли о нем сказать: «древние срубы»?), и эмоция «Где милая Троя?..» и т. д., и особенно — концовка, в которой, по-видимому, все промелькнувшие картины оказываются тяжелым вещим сном, и говорящий просыпается отнюдь не в ахейском лагере, а в городе, еще никем не взятом («на стогнах», «медленный день», мирный, как вол).

Наконец, для искушенных знатоков мифологии возможна и третья интерпретация, позволяющая таки связать тему любовной тоски с образом троянца в Трое (указанием на нее мы обязаны В. М. Гаспарову): говорящий — это не кто иной, как Парис, но тоскует он не по Елене, а по Эноне. Этот малоизвестный миф получил некоторую популярность в России, благодаря переводу «Героид» Овидия Ф. Ф. Зелинским, дважды вышедшему в 1912—1913 гг. (а до того — менее заметному переводу Д. П. Шестакова, 1902). В юности Парис был пастухом и любовником нимфы Эноны, потом оказался царевичем, бросил Энону, похитил в жены Елену, воевал за нее, был смертельно ранен Филоктетом (отравленной стрелой Гераклова лука), к нему позвали Энону, чтобы она по старой любви исцелила его волшебными травами, она отказалась, потом раскаялась, но поздно. Вполне возможно представить себе наше стихотворение в устах Париса, в чьей крови уже разливается отрава, и который мучится мыслью, придет ли спасти его преданная им Энона или не придет. Однако и этому мешает простое соображение: ко времени падения Трои Парис уже давно погиб,— стало быть, сцену с деревянным конем можно представить себе лишь в вещем бреду Париса, но бред этот кончился смертью, а концовочная строфа стихотворения говорит, по-видимому, не о смерти, а о пробуждении и успокоении.

Таким образом, при всей несомненности «троянской темы» в стихотворении, буквальное ее восприятие приводит в тупики, запутывается

в противоречиях. Напрашивается предположение, что троянские образы в действительности являются в стихотворении не реальными, а условными, вспомогательными, а за ними стоят (в «субстрате») какие-то другие. Какие? На этот вопрос неожиданно позволяет ответить история текста.

Комментарий к изданию Н. Харджиева сообщает, что стихотворение обращено к актрисе и художнице О. Н. Арбениной (как и несколько других любовных стихотворений 1920 г.), и что имеется «авторизованный список допечатной редакции, состоящий из трех строф: строфа 2 совпадает с 3, а 3 — с заключительной строфой окончательного текста», текст же начальной строфы приводится. В совокупности эти строфы складываются в такой первоначальный текст стихотворения:

(0) Когда ты уходишь и тело лицится души,
Меня обступает мучительный воздух дремучий,
И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши,
И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий[1].

(3) Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
Еще в древесину горячий топор не врезался.

(6) Последней звезды безболезненно гаснет укол,
И серою ласточкой утро в окно постучится,
И медленный день, как в соломе проснувшийся вол,
На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится[2].

Перед нами — любовное стихотворение с вполне связной последовательностью образов: женщина уходит после ночного свидания, влюбленному кажется, что она уже никогда не вернется, ночь и жар томят его, ему кажется, что он заброшен в темном лесу и ждет света, который наступит, когда взойдет день («петух пропоет») и прорубится просека («топор в древесине»); наконец после бессонной ночи настает успокаивающее утро («безболезненно гаснет укол»). Реальные и вспомогательные образы этого художественного мира расслаиваются без труда: реальный план — Я, Ты, Душа, Тело, Губы, Мрак, Окно, Утро, День, Сон; условный план — Иволга, Дремучий Воздух, Хвойная Глушь, Мрак, Древесина, Топор, Петух, Укол Звезды, Ласточка, Вол в Соломе. Этот каталог древесных и животных образов можно было бы долго комментировать, сопоставляя с составом художественного мира других стихотворений Мандельштама, но сейчас для этого нет надобности.

По какой-то внутренней причине Мандельштам не остановился на этой (вполне законченной) стадии стихотворения, а продолжал над ним работать, усложняя условный план стихотворения новыми ассоциациями. Так явились четыре «троянских» строфы стихотворения, симметрично вдвинувшись по две между нулевой и третьей и между третьей и шестой строфами, образовав (по-видимому) промежуточную, 7-строфную редакцию стихотворения.

Толчком к античным ассоциациям послужил, вероятно, образ иволги в начальной строфе. Там задыхающаяся в деревьях иволга являлась только как символ поэта, обезголосевшего в горе. Но иволга давно связывалась для Мандельштама с Грецией и Гомером (стихотворение 1914 г. «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», где, кстати, упоми-

наются и «волы на пастбище»); бессонница и любовь обернулись темой Трои и Елены еще в знаменитом стихотворении 1915 г. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»; а древесина, как сказано, могла напоминать Мандельштаму теплую обжитую домашность «эллинизма» (ср. «...И ныне я не камень, А дерево пою» из стихотворения 1915 г.). Далее, мысль о прорубаемой просеке наводила на мысль о том, на что идут порубленные деревья; «под знаком Гомера» на этот вопрос возникал ответ: в ахейском стане — на деревянного коня и штурмовые лестницы, в осажденной Трое — на «древние срубы» Приамова «высокого скворешника». Деревянное единство того и другого подчеркивается в конце вставки самым причудливым и загадочным (кульминация сна, за которой наступает пробуждение!) образом стихотворения: ахейские стрелы сыплются в Трою, троянские вырастают им навстречу из земли. Далее, троянская тема, в свою очередь, подсказывала дальнейшую разработку любовной темы: вместо образа дыхания в губах является образ крови в жилах, которая сухо шумит, а потом «идет на приступ».

В каждой паре вдвигаемых строф присутствуют все три темы — и основная, любовная (Л), и ассоциативная, в ее ахейском (А) и троянском (Т) аспекте. По семи строфам предполагаемой промежуточной редакции эти темы располагаются в такой последовательности (жирным шрифтом выделены три опорные, первыми написанные строфы): **Л** — ЛТ — АЛ — **Л** — ТЛА — Т(А+Т) — **Л**. Мы видим, что первая вставка пригнана к своему месту гораздо плавнее (переходами от Л к Л и от Л к Л: «я задыхаюсь... в хвойной глуши — я должен рассвета в дремучем акрополе ждать», «никак не уляжется крови сухая возня — как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?»), а вторая гораздо резче. Напряженность (и, соответственно, трудновоспринимаемость) постепенно возрастает от первой половины стихотворения ко второй, достигает кульминации в предпоследней строфе (стрелы навстречу стрелам) и затем расслабляется в последней, «утренней» строфе. Это придает стихотворению композиционную стройность, спасающую его от грозившей при разбухании хаотичности.

У нас нет уверенности, что работа Мандельштама остановилась и здесь. Одно из соседних стихотворений 1920 г.— «Когда городская выходит на стогны луна...» — написано тем же размером, очень редким (5-ст. амфибрахий с рифмовкой МЖМЖ), и перекликается с нашим стихотворением словами и образами «город дремучий», «ночь», «стогны», «желтая солома» теней на «полу деревянном», «плачет кукушка на каменной башне» (вместо иволги: ассоциации через голову Гомера уводят к «Слову о полку Игореве», где женщина тоскует о возлюбленном так же, как у Мандельштама влюбленный о женщине), а образами «унынья и меди» и «певучего воска» — со стихотворением 1918 г. «Я изучил науку расставанья...» (где есть и разлука, и акрополь, и ночь, и петух, и вол). Что перед нами — более ранний вариант нашего зачина «Когда ты уходишь и тело лишится души...» или более поздний вариант, еще более пространный и ассоциативный, чем «троянский»,— сказать трудно. Но при всей оборванности здесь не возникает никаких недоразумений относительно реального и вспомогательного плана: начальное «Когда...» твердо говорит, что перед нами — фон реального плана, и не более того.

Разумеется, предлагаемая реконструкция движения авторской мысли при переходе от краткой к пространной редакции стихотворения —

целиком гипотетична. Психология творчества еще не стала наукой, и здесь можно говорить лишь о предположениях более вероятных и менее вероятных.

И вот, доведя стихотворение от первоначальной трехстрофной редакции с ее легко обозримой любовно-лирической композицией до (предположительной!) промежуточной семистрофной с ее усложненным, но все же уследимым переплетением основной любовной и вспомогательной троянской темы, Мандельштам делает решающий шаг: отбрасывает начальную (нулевую) строфу с «ты уходишь», «иволгой» и лесом, оставляет только шесть строф, ставших окончательной редакцией стихотворения и вводящих читателя в недоумение теми трудностями интерпретации, о которых говорилось выше. Причины их теперь ясны: вместе с начальной строфой был отброшен ключ к тематике стихотворения — указание на то, что любовная тема является основной, а троянская — вспомогательной, и поэтому не нужно ожидать от нее связности и последовательности переходов от образа к образу. Исчезновение словечка **«как»** («...как иволга»...) оказывается для восприятия стихотворения роковым: читатель окончательного варианта неминуемо воспринимает исходную ситуацию «Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» не в условном, а в реальном плане, начинает подыскивать отождествление этого «я» с лицами троянского мифа и неминуемо запутывается в противоречиях. Что это так, очевидно из простого (хотя и разрушающего стих) эксперимента: вставим в зачин окончательного варианта только одно лишнее слово: «За то, что я руки твои не сумел удержать... я <словно> должен рассвета в дремучем акрополе ждать...» и т. д.— и восприятие всего последующего стихотворения сразу станет если не яснее, то спокойнее. К сказанному можно добавить, что при первой публикации стихотворения (в гектографированном «Новом Гиперборее» 1921 г.) ему было придано заглавие «Троянский конь» — то есть у читателя не только отнимался истинный ключ к смыслу стихотворения, но и вручался ложный: прямая подсказка, что основной темой стихотворения следует ощущать не настоящую, любовную, а вспомогательную, троянскую. При последующих авторских публикациях стихотворение печаталось без заглавия.

Что означала эта игра с читателем? По существу — приглашение к сотворчеству: автор как бы предлагал ему на опыте воспринять стихотворение в буквальном смысле, в реальном плане, убедиться, что это ни к чему не ведет, и тогда, осознав, что перед ним не реальные образы, а условные, вспомогательные, попытаться реконструировать по ним реальный план (разумеется, лишь более или менее приблизительно) — или же признаться в своем бессилии. Такое отношение между автором и читателем стало обычным в поэтике модернизма, с самого начала давшей недосягаемые образцы таких поэтических шифровок в лирике Малларме. Мандельштам тяготел к этой поэтике на всем протяжении своего творчества. Оба приема, обнаруживаемые в работе над «За то, что я руки твои...», мы находим у него и в других стихах: во-первых, развитие от более простых вариантов стихотворения к более сложным и ассоциативным (ср. сонет «Христиан Клейст» и стихотворение «К немецкой речи» — указ. изд., с. 294 и 169; в «Соломинке», «Нет, никогда ничей...» и особенно в поздних стихах эти варианты уже равноправно сосуществуют друг с другом и предлагаются читателю) и, во-вторых, от-

брасывание важнейших частей написанного (стихотворения «Камня», превращенные в фрагменты); а в черновиках «Грифельной оды» (исследованных И. М. Семенко в ее недавней работе[3]) воочию видно, как постепенно зашифровывал Мандельштам это свое стихотворение, начав от образов державинского восьмистишия «Река времен...», а затем, от ассоциации к ассоциации, уходя все дальше и дальше и обрывая одну за другой все связи с исходным текстом.

Однако этот обзор литературной техники герметической поэзии новейшего времени выходит за пределы нашей темы. Мы хотели лишь напомнить о важности различения основного и вспомогательного планов в художественном мире литературного произведения и о такой отличающей черте вспомогательного плана, как разорванность и несвязность: именно они помогают читателю отделить в стихотворении основу от орнамента.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Тавтологическая рифма кажется странной; не описка ли это вместо «гремучий»?

2. Проверка по архиву О. Мандельштама, хранящемуся в библиотеке Принстонского университета, показала, что Н. И. Харджиев не совсем точен: 2-ая и 3-я строфы этого текста не полностью совпадают с окончательным текстом, а дают разночтения: «... горячий топор не вонзался» и «Как серая ласточка, утро в окно постучится» (не считая пунктуационных расхождений).

3. См.: *Семенко И. М.* Развитие метафор в «Грифельной оде» Мандельштама (От черновых вариантов к окончательному тексту).— Учен. зап. ТГУ, 1985, вып. 680.

ORPHEUS FABER

Труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама[1]

Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз и навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока что не нуждается.

(*О. Мандельштам. Ответ на анкету «Советский писатель и Октябрь»*[2])

Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье... Государство ныне проявляет к культуре то своеобразное отношение, которое лучше всего передает термин терпимость. Но в то же время намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для *совета*. Этим все сказано. Внеположность государства к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. Культурные ценности охраняют государственность... надписи... страхуют государство от разрушения времени... В жизни слова наступила героическая эра... Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто еще более голодное: время. Время хочет пожрать государство... Нет ничего более голодного, чем современное государство... Сострадание к государству, отрицающему слово,— общественный путь и подвиг современного поэта.

(*О. Мандельштам, «Слово и культура»*; II, 265—270)

Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон... Наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непониманья других миров... В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

(*О. Мандельштам, «Гуманизм и современность», «Девятнадцатый век»*; II, 396—397)

Эти заметки — не более чем замечания по поводу интерпретации нескольких стихотворений Мандельштама в хорошей книге Ст. Бройда «Осип Мандельштам и его время» (1975)[3],— со всеми недостатками

жанра «замечаний по поводу»: побочностью и дробностью. Речь идет о пяти стихотворениях: «Декабрист» (1917), «Сумерки свободы» (1918), «Век» (отчасти) (1922), «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920) и «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920).

Если говорить тезисами, то несогласий с Бройдом здесь три. 1) «Сумерки свободы» — Бройд понимает его смысл: «солнце всходит, но корабль тонет», мы: «солнца нет, но корабль плывет». 2) «Декабрист» — Бройд: «декабрист гибнет, но дело его живет», мы: «декабрист жив, но подвиг его отвергнут». 3) «Чуть мерцает...» и «В Петербурге...» — Бройд: «искусство чуждается современной действительности», мы: «искусство идет к современной действительности». Таким образом, нам кажется, что у Бройда мысли этих стихотворений а) упрощены и тривиализованы, б) причем в сторону недоверия Мандельштама к революции. Мы пытаемся показать а) бóльшую их сложность и б) большее приятие Мандельштамом революции. Отношение Мандельштама к революции (основная тема книги Бройда) было амбивалентно; интерпретируя его стихи, трудно не нарушить эту амбивалентность, подчеркнув одну сторону и недооценив другую. Бройд впадает (невольно и психологически понятно) в одну крайность, мы рискуем впасть в другую; может быть, это поможет нащупать путь к золотой середине истины.

1

ДЕКАБРИСТ

«Тому свидетельство языческий сенат,—
Сии дела не умирают!»
Он раскурил чубук и запахнул халат,
А рядом в шахматы играют.

Честолюбивый сон он променял на сруб
В глухом урочище Сибири,
И вычурный чубук у ядовитых губ,
Сказавших правду в скорбном мире.

Шумели в первый раз германские дубы,
Европа плакала в тенетах,
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

Бывало, голубой в стаканах пунш горит.
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара.

«Еще волнуются живые голоса
О сладкой вольности гражданства!»
Но жертвы не хотят слепые небеса:
Вернее труд и постоянство.

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

«Декабрист» толкуется у Бройда как утверждение традиций декабрьского подвига, как спор с приговором Тютчева («Зима железная дохнула — // И не осталось и следов»): «сии дела не умирают», «еще волнуются живые голоса». И незамеченным и непонятным остается последующее «но»: «Но жертвы не хотят слепые небеса: // Вернее труд и постоянство». Декабрьский замысел обернулся честолюбивым сном, неугодной небесам жертвой; настоящий путь к будущему — не через красивый жест, а через неприметный и упорный труд. (Бройд так невнимателен к этому мотиву, что считает «подобной» прямо противоположную мысль: «нам ли... о прекрасном постоянстве и о верности жалеть?» — 44.) Мандельштам так стремится подчеркнуть это противопоставление, что допускает любопытную смысловую передержку: там, где точность требовала сказать «честолюбивый сон он *сменил* на сруб» и т. д., он говорит «*променял* на сруб», как будто этот отказ от честолюбивого сна был актом не вынужденным, а добровольным.

Красивый подвиг сопровождается в стихотворении цепью ассоциаций с германской романтикой: «шумели в первый раз германские дубы» и т. д. (Бройд видит здесь волнения 1820-х годов и тенета Священного Союза; но слова «в первый раз» скорее указывают на освободительный поход 1813 г., победно вызволяющий Европу из тенет.) Антитеза этой красивости — халат, чубук, глухое урочище, одним словом — забвение, Лета. Смысл последней строки: Россия — это Лорелея, сидящая над Летой, и кто идет на яркий подвиг ради нее, тот обречен забвению. (Бройд понял и Россию — 44, и Лорелею — 46; но, приняв за мысль автора слова героя «сии дела не умирают», он был вынужден очень окольно истолковать Лету — это река, из которой пьют души перед новым воплощением, чтобы забыть прежнее: «не относится ли это к новому воплощению, современному réémergence Декабриста?» — 45. Это натяжка.) Лета, которую только трудом и постоянством должна преодолеть революция, будет повторена и в конце «Сумерек свободы»: «Мы будем помнить и в летейской стуже, // Что десяти небес нам стоила земля»; красивый подвиг — это небо, а труд и постоянство — это земля.

Бройд вписывает «Декабриста» в тютчевский контекст. Но не менее существен здесь другой контекст — стихотворение З. Гиппиус «14 декабря» с датой «14.XII.1909»: «Своею молодой любовью // Их подвиг режуще-остер, // Но был погашен их же кровью // Освободительный костер...» Именно Гиппиус вступает в полемику с Тютчевым: да, «мороз на берегах Невы», но «мы, слабые, вас не забыли» «и вашими пойдем стопами». Так что Мандельштам полемизирует, скорее, с Гиппиус, как бы говоря: «Да, и мы вас не забыли, но пойдем другим путем». (Именно в 1909 г. Мандельштаму через С. П. Каблукова были ближе, чем когда-нибудь, интересы кружка Мережковских.) «Декабрист» Мандельштама, по авторской дате, был написан в июне 1917 г., а напечатан 24 декабря 1917 г. Очень любопытно, что и Гиппиус вернулась к этой теме в стихотворении «14 декабря 17 года»: «Простят ли чистые герои? // Мы их завет не сберегли...»,— но это лютое стихотворение было написано уже после Октября, так что Мандельштам учитывать его не мог.

В чем этот труд и постоянство поэта в пору революции, проясняют «Сумерки свободы».

2

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
Восходишь ты в глухие годы,
О солнце, судия, народ!

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.

Мы в легионы боевые
Связали ласточек,— и вот
Не видно солнца, вся стихия
Щебечет, движется, живет.
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Что общее отношение этого стихотворения к революции амбивалентно,— несомненно[4]. Что это выражено прежде всего в заглавном образе — сумерки вечерние или рассветные? — тоже несомненно. Но далее — какие элементы этой амбивалентности выступают сильнее и слабее,— это уже не столь несомненно. Бройд формулирует ее так: «солнце восходит, но корабль тонет» (61). Не вернее ли наоборот: «солнце скрывается, но корабль плывет»? (Почти дословно: «Не видно солнца, и земля плывет».)

Бройд сбился с пути на слове «сумерки», предположив, что оно одинаково означает и утро и вечер, dawn и twilight, а затем под впечатлением «Восходишь ты...» переведя его «dawn». Между тем «сумерки» без уточняющего прилагательного означают только вечерние сумерки; а в метафорическом сочетании типа «Freiheitsdämmerung» — тем более. Прекрасный пример из той же газеты «Знамя труда» (1917, № 1), где потом было напечатано стихотворение Мандельштама, приводит Н. Нильссон: «...для русской легальной прессы снова наступили времена убогих сумерек мысли и слова, скучной серой мглы... полутьмы, в которой все кошки серы» (Нильссон, 54). Нильссон даже прямо полагает, что «Сумерки свободы» могут быть рассчитанной парафразой ходячего клише «Заря свободы» (Нильссон, 55). Речь о конце свободы: ко дну идет не только корабль государства, но и корабль всей эпохи гуманизма—индивидуализма—демократии. Народ из носителя революции (буря — «кипящие воды») становится носителем власти («в слезах», против собственной воли, по исторической необходимости), и от этого меняется весь мир. «В глухие годы» — двусмысленность (не

отмеченная Бройдом): «восходишь из *нынешних* глухих лет» и «восходишь в *будущие* глухие годы»; второй оттенок не случаен.

И еще раз Бройд сбился с пути на оценке слов «огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля»: «...можно сомневаться в успешности такой попытки управлять кораблем» (57). В системе Мандельштама эти образы несут скорее не отрицательный, а положительный смысл, связаны с величием: «все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже...» (II, 300: «О природе слова»). Впоследствии мир Данте будет у него и огромным и неуклюжим (и не скрипучим только потому, что он не корабельный, а горный). Одну из положительных ассоциаций этого образа отмечает сам Бройд, но в другом месте (179) и вне связи с контекстом стихотворения: это пушкинское «Громада двинулась... // Плывет. Куда ж нам плыть?..» в обрывающейся концовке «Осени». Неведение пути есть и в этом пушкинском образе, и без отрицательного оттенка. (В обоих стихотворениях это — концовка.)

Как связываются оба члена: «солнце скрывается» и «но корабль плывет»? Через строфу о ласточках. Бройд удачно интерпретирует ласточек как народ-строитель, душу, весну; можно добавить («и живая ласточка упала на горячие снега») — культуру, поэзию. Бройд удачно сопоставляет первую строфу, обуздание моря, и третью строфу, обуздание неба, но, отмечая сходство, недостаточно отмечает несходство. А оно двоякое. 1) Обуздание моря представлено как нечто давящее, мертвящее: «грузный», «бремя», «гнет»; обуздание неба — как нечто животворящее, движущее: «вся стихия щебечет, движется, живет»; даже однозначные синонимы выбраны с разными оттенками — в строфе I «тенета», в строфе III «сети», первый более негативен, второй более нейтрален (вспомним сетку «на бледно-голубой эмали...»). 2) Результат обуздания моря — двойной: «восходит солнце-народ» и — «корабль ко дну идет»; результат обуздания неба — тоже двойной, но противоположный: «не видно солнца» и — «земля плывет». (Здесь неважно, отождествляется ли земля с кораблем — метафорически — или это плывущим на корабле кажется, что плывет земля,— метонимически: главное, что перед нами не гибель, а продолжение плавания.) Таким образом, мрачность строф I—II нейтрализуется бодростью строфы III, негативному элементу амбивалентности противопоставлен позитивный. Попытки Бройда негативно осмыслить и строфу III — «густые сумерки — т. е. густой воздух, непригодный для дыхания» (56), «не видно солнца — т. е. корабль плывет без ориентира» (53) — представляются очень натянутыми.

Отчего такая разница между эффектом обуздания моря и эффектом обуздания неба? Из-за разницы субъекта. Кто такие «братья», к которым обращается поэт? В строфах I—II, при обуздании моря они — зрители, славящие со стороны: «ты, народ», «[он], народный вождь», «твой корабль, Время». В строфе III это — действовали: «мы связали ласточек», мы оживили стихию. Напрашивается интерпретация: народ с его вождем, гнущимся под роковым бременем,— это «государство, отрицающее слово»; «мы» — это хранители слова, служители культуры, сострадательно животворящие этим голодное государство — даже вопреки его воле, даже на гибель себе. (Слова «не видно солнца» — по-видимому, не солнца-народа, а иного, путеводительного солнца, как это

само собой подразумевает и Бройд,— напоминают образ ночного, невидимого солнца, символизирующий у Мандельштама умирающую и возрождающуюся культуру — об этом далее.) «Восходишь ты, о солнце-народ» — это восхождение от «ночных вод» бунтующего хаоса к оживленному культурой человечеству будущего. Это восхождение прочерчивается взглядом автора: в строфе I перед нами море, в строфе II палуба корабля, в строфе III небеса.

Таким образом, парадоксально, самый мрачный аспект «сумерек» представлен в строфе I, где говорилось о восходящем солнце, а самый бодрый — в строфе III, где говорится «не видно солнца». И после того, как мрачный аспект нейтрализован бодрым и действующее лицо «ты, он» оплодотворено действующим лицом «мы», становится возможным разрешение ситуации — строфа IV, самоотреченный труд и подвиг. «Поворот руля» — это поворот от гибели к спасению; образ поворота подчеркнут фонически: вереница рифм на *-от* в строфах I—III сменяется (после слова поворо*т*) новыми рифмами на *-ля* (отмечено Нильссоном, 53). «Попробуем» — это первое и единственное в стихотворении слияние двух субъектов, носителей власти и носителей слова: слияние в общем деле поворота. Затем они опять раздваиваются. «Мужайтесь, мужи» — это обращение к пловцам, народу, носителю власти (ср.: II, 300); но здесь народ не судия и не тенетных дел мастер — здесь он пахарь с плугом (хотя и метафорическим), он вспахивает пашню для новых всходов давней культуры («время вспахано плугом, и роза землею была»). А «мы будем помнить» — это говорится опять о хранителях слова, отрекающихся от наслаждения культурой во имя животворения культурой: «десяти небес нам стоила земля».

И последняя ассоциация, необязательная. Античный прообраз корабля, над которым и вместе с которым летят птицы,— это аргонавты у Симплегад; а на корме Арго сидит и воодушевляет гребцов пением — Орфей.

3

Поворот руля — это разрыв со старым веком и начало нового века. Это тема стихотворения «Век» 1922 г. (у Бройда ему посвящена целая глава — см. 103—119).

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли.
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать мир из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.
Это век волну колышет,
Человеческой тоской,
И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой.

И еще набухнут почки,
Брызнет зеленью побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!
И с бессмысленной улыбкой
Вспять глядишь, жесток и слаб,
Словно зверь, когда-то гибкий,
На следы своих же лап.

[Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
И горящей рыбой мещет
В берег теплый хрящ морей.
И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб.]

Общий смысл стихотворения интерпретирован у Бройда вполне убедительно. Старому веку, как зверю, перебит хребет, он умирает. Должен начаться новый век («Век младенческий земли»), «новый мир», «новые дни». Но гибель старого века, пока новый век еще в колыбели, обрекает на гибель и этот новорожденный век («в жертву, как ягненка»). Чтобы спасти его, нужно восстановить связь веков: «своею кровью склеить двух столетий позвонки» (Бройд понимает «два столетия» как возраст века — от Петра Великого, 116; но можно понимать и проще, как «старый век» и «новый век»); «узловатых дней колена нужно флейтою связать»; нужно понять душу умирающего века («заглянуть в [его] зрачки»). Этого не может сделать захребетник старого века, умирающий («трепещущий») вместе с ним,— это может сделать только поэт («флейтою связать»). (Ср. позднейшее: «кто веку поднимал болезненные веки...» — у Бройда не упомянуто.) Такой пересказ немного отличается от бройдовского: у Бройда нет такого четкого различения старого века и нового века, ему кажется, что век с перебитым хребтом и век с приносимым в жертву теменем — один и тот же; но это разница непринципиальная.

К этой интерпретации хотелось бы сделать два дополнения — о волне и о гадюке.

Волна упоминается в стихотворении дважды: «и невидимым играет позвоночником волна» и «это век волну колышет человеческой тоской». Бройд считает (108—109), что волна — это вода — жизнь — история, а «играет позвоночником» — означает «губит» (ср.: «Дети играют в бабки позвонками умерших животных» в «Нашедшем подкову».) Думается, что это натяжка. Более естественных интерпретаций для строфы II можно предложить две, применительно к двум редакциям стихотворения.

1. Если рассматривать стихотворение в объеме 4 строф, как оно было напечатано при жизни автора и как его разбирает Бройд, то достаточно самого простого понимания: волна — это волнообразное движение гибкой спины живого животного. «Век волну колышет» — значит «век живет»; «волна играет позвоночником» — значит то же, что и «позвоночник играет волной», волнообразным движением,— это всего лишь затемняющая метатеза в сжатом сравнении (как у Маяковского «на рублях колес землища двигалась» вместо «на колесах рублей»).

2. Если же рассматривать стихотворение с дополнительной строфой V, написанной, отброшенной, при жизни не печатавшейся, а в 1936 г. приписанной на авторском экземпляре,— то понимание напрашивается более сложное. А именно, в стихотворение входит традиционная для поэзии тема «равнодушной природы» (в печатном тексте она осталась лишь рудиментом: «и еще набухнут почки» и т. д.). В истории человечества происходит катастрофа, а земля, небо и море к этому безразличны — почему? Потому, что природа привыкла, что всякое обновление окупается кровью, хлещущей «из земных вещей»: так море, колыбель жизни, вынашивает в себе теплый хрящ жизни и отдает его суше, теплокровные животные — это горящие рыбы, зарождение новой жизни — это отрицание старой. (Если такое понимание не натяжка, то это первый проблеск дарвинистической тематики позднего Мандельштама, тоже связанной с мыслями об исторических катаклизмах.) Если так, то бройдовская ассоциация «волна — вода — жизнь» оправданна, однако «позвонки умерших животных» тут ни при чем, «играет позвоночником волна» не значит «губит», а значит, наоборот, «вынашивает молодую, еще невидимую жизнь», которая становится нежным хрящом земли и тут-то безвременно приносится в жертву.

Второе упоминание о волне, в строфе III, отличается от первого словами «человеческой тоской»: это только в природе жизнь века (его волнообразная гибкость или его водное происхождение) течет естественно, в истории она покупается страданиями — прежде всего поэта, связывателя истории. Эта тема проходит в стихотворении 4 раза и у Бройда прослежена недостаточно: 1) «Кто своею кровью склеит двух столетий позвонки» — принесет себя в жертву веку; 2) «Узловатых дней колена нужно флейтою связать» — здесь представляется несомненной ассоциация с «Флейтой-позвоночником» Маяковского и ее темой «моя физическая мука становится песней»; 3) «Это век волну колышет человеческой тоской» — век живет, потому что поэт страдает; 4) «И в траве гадюка дышит мерой века золотой» — человек оказывается мерой века, а гадюка — мерой человека, кладущей предел его жизни.

И вот здесь Бройд останавливается на самом пороге очень интересной интерпретации: приводит весь нужный материал, но не говорит о нем нужного слова. Он пишет: «Образ змеи в траве как предвестницы трагедии имеет многочисленные прецеденты: см.: Овидий, «Метаморфозы», X, 8—10, «Печальнее кончилась свадьба, чем началась: когда гуляла невеста по траве со спутницами, она упала мертвою, змеиным зубом уязвленная в ступню»; X, 23—24, «Пришел я сюда ради моей жены, в тело которой змея из-под ступни впустила свой яд и этим срезала цвет ее юности» (и еще два места из «Буколик»)» (113). В «Метаморфозах» здесь речь идет об Орфее и Эвридике: гадюка низводит на тот свет не человека вообще («меру века», меру всех вещей), а

именно Орфея, именно поэта. Можно добавить, что у Орфея в тех же «Метаморфозах» была и еще одна встреча со змеей: в XI, 56—60 говорится, что когда голову растерзанного Орфея море (волна!) принесло на Лесбос, то на прибрежном песке ее хотела ужалить змея, но Феб обратил ее в камень.

Здесь важным представляется то, что Орфей в античной традиции — не просто поэт, а поэт-цивилизатор, учивший человечество человечности: в «Поэтике» Горация, 391—407, говорится: «Священнослужитель и толкователь богов, Орфей отвратил диких людей от грызни и кровавой пищи...» и т. д., а за ним и остальные певцы стали «отделять общее добро от частного, священное от мирского, препятствовать своевольному блуду, утверждать права брака, писать законы на скрижалях: вот откуда пришел почет и слава к пророкам-поэтам и их песням» (от Горация эта тема переходит к Буало, но в более сжатом виде). Это — не что иное, как та программа гуманистических заветов, с которой, по Мандельштаму, поэт обращается к революционному государству. Думается, что тут нет натяжки: «Поэтика» Горация — не менее популярное сочинение, чем «Метаморфозы» Овидия, и Мандельштам мог их читать в переводах все того же Фета. Поэт-Орфей: поэт-тайнохранитель, поэт-цивилизатор, поэт-жертва — это наполнение образа Орфея важно для понимания слов о нем у Мандельштама.

У мандельштамовского Орфея есть еще один двойник. Цивилизаторское дело Орфея — вносить в людской хаос мысль, порядок и ясность — кратко сводится к одному акту: найти слово, назвать вещи своими именами. У Мандельштама это повторяющийся мотив: «Не забывай меня... // Но дай мне имя, дай мне имя, // Мне будет легче с ним, пойми меня»,— говорит ему будущее; «Трижды блажен, кто введет в песнь имя»,— сказано в «Нашедшем подкову» (1923). Бройд собирает все такие реплики, но подчеркивает в них не «упорядочивающее», а «увековечивающее», горациевское (и державинское — с параллелью «Памятника» и грифельной «Реки времен...») значение имени (163—164), что, конечно, не исключает одно другого. Но Бройд останавливается там, где остается только назвать подсказываемый образ: это Адам, первый и главный именователь и упорядочиватель, праотец акмеистов: «Просторен мир и многозвучен,//И многоцветней радуг он, // И вот Адаму он поручен, //Изобретателю имен» (программные стихи С. Городецкого).

Так новое представление о деле поэта у Мандельштама оказывается естественно продолжающим прежнее, акмеистическое представление.

Здесь хотелось бы привести в виде параллели еще одно стихотворение, где тоже сближены образы Адама-именователя и Орфея-цивилизатора: оно написано в 1919 г., автор его был близок с Мандельштамом и общался с ним именно в это время. Это стихотворение Б. Лившица, первое в книге «Патмос»: «Глубокой ночи мудрою усладой, // Как нектаром не каждый утолен, // Но только тот, кому уже не надо // Ни ярости, ни собственных имен. // О тяжкий искус! Эта ширь степная, // Все пять морей и тридцать две реки // Идут ко мне, величьем заклиная, // И требуют у лиры: нареки! // Но разве можно тетивы тугие // На чуждый слуху перестроить лад, // И разве ночью также есть Россия, // А не пространств необозримых плат? // Как возложу я имя на поляны, // Где мутным светом все напоено, // И,

совершая подвиг безымянный, // Лежит в земле певучее зерно?.. // И в забытьи, почти не разумея, // К какому устремляюсь рубежу, // Из царства мрака, по следам Орфея, // Я русскую Камену вывожу». Мы видим, что здесь и акт наименования, и изведение русской культуры из царства смерти, и участь России, и ночь, а вместо образа ночного солнца — образ прорастающего зерна.

О ночи же и ночном солнце речь сейчас будет.

4

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.
Черным табором стоят кареты,
На дворе мороз трещит,
Всё космато — люди и предметы,
И горячий снег хрустит.

Понемногу челядь разбирает
Шуб медвежьих вороха.
В суматохе бабочка летает.
Розу кутают в меха.
Модной пестряди кружки и мошки,
Театральный легкий жар,
А на улице мигают плошки
И тяжелый валит пар.

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Пахнет дымом бедная овчина.
От сугроба улица черна.
Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна,
Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга»,
И живая ласточка упала
На горячие снега.

Главные два стихотворения Мандельштама, развивающие образ Орфея, это «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «В Петербурге мы сойдемся снова...». Здесь Орфей появляется с дополнительным преломлением — через оперу Глюка. Это не ослабляет, а усиливает цивилизаторские черты образа Орфея: ведь Глюк сам подобен Орфею, он так же приходит к «диким парижанам» пророком высокой культуры. Глюк упоминается в прозе Мандельштама («Заметки о поэзии») цитатой из Пушкина: «Когда великий Глюк // Явился и открыл нам новы тайны»; слова, которые могли бы быть приложены к самому Орфею, основателю орфических таинств. Но не будем забывать и о том, какой

прозелит у Пушкина говорит эти слова: Сальери, для которого и эти тайны искусства зиждутся на ремесле и поверяются алгеброй. Далее, глюковское преломление усиливает в образе Орфея черты влюбленного: оба стихотворения посвящены О. Арбениной, и любовная интонация («голубка Эвридика») в них есть. Центральный, переломный момент второго стихотворения — «За блаженное, бессмысленное слово // Я в ночи советской помолюсь» — это мольба Орфея к Плутону о воскрешении Эвридики, и именно исполнением этой мольбы вдруг распахивается в советской ночи театральной элизий: легкий театральный шорох, бессмертные розы, Киприда.

Из этого розового греко-глюко-итальянского рая поэт выводит свою Эвридику в русскую ночь и зиму — но не для того, чтобы воссоздать здесь тот же рай, а для того, чтобы разбудить собственные силы русской культуры: «Слаще звуков итальянской речи//Для меня родной язык...»; узловые строки стихотворения, парадоксальным образом не замеченные и не комментируемые у Бройда. Понять эти строки о родном языке помогает контекст слов о Глюке в «Заметках о поэзии». Он таков: у Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии — одни, как Моцарт, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улетают, и только другие (мы ждем: «как Сальери», но Мандельштам говорит: «как Глюк»; учитель назван вместо ученика) открывают нам подлинные «новы тайны». «Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем. Неверно, что русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада... В ней спит она сама и только она сама» (II, 304). Новатор второго, глюковского толка и пробуждает в русской речи ее самое, «обмирщает» ее, освобождая из-под сакрального гнета латыни, Эллады, идеологии. И здесь нужно назвать еще один образ, который стоит в прозе Мандельштама за образом Эвридики, рядом с Глюком: Анненский. Это он назван у него «царственным хищником, похитившим у европейцев голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшим классическую шаль с плеч Федры» и т.д. (II, 294: «О природе слова»). Он представляет собой цивилизаторский (орфеевский) идеал Мандельштама в более чистом виде, чем Глюк, потому что для него чужая культура была не добычей, не вкладом, не займом, а толчком к оригинальному творчеству: «Орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме́, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав»; урок его «не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм» (II, 294—295). От него идет та «органическая школа русской лирики» (II, 298), каковою Мандельштам считает акмеизм и в конечном счете себя.

Итак, Глюк, Сальери, Анненский, но не Моцарт. В Орфее эти две стороны деятельности поэта были едины, он был и вдохновенным сыном неба, и трудолюбивым воспитателем человечества; но теперь эти облики разъединились, и вот нужно воздержаться от соблазна быть Моцартом, нужно стать Сальери-Глюком, мастером-акмеистом, обращенным лицом не к раю, а к миру. А художник моцартовского типа обречен на красивую, но бесплодную гибель: такой иноязычной ласточкой умерла в русских снегах Бозио. Статья «О природе слова» заканчивается: «Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию.

На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя... пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» (II, 301).

Эта противоположность Моцарта, обращенного лицом к раю, и Сальери, обращенного лицом к миру, возвращает нас к антитезе «Декабриста» — небеса не хотят красивой жертвы, вернее труд и постоянство. Оба, и Моцарт и Сальери, принадлежат той отделенной от государства церкви-культуре, тому орфическому монастырю, о котором Мандельштам писал в «Слове и культуре», но Моцарт в этой обители поглощен «внутренней свободой и внутренним весельем», а Сальери — советной заботой о мире, обществе, о его духовном голоде. Моцарт живет своим духовным даром, Сальери его отрабатывает; вспомним слова Мандельштама о революции, положившей конец жизни на духовную ренту. Именно в этом сальериевском смысле только и можно понять не совсем обычные слова Мандельштама о том, что «акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории, воспитывающее в обществе не только граждан, но и "мужа"» (II, 300).

Бройд в своих интерпретациях упрощает отношение Мандельштама к «ночному солнцу» культурной традиции. Разобрав «Чуть мерцает призрачная сцена...» (79—86), он делает лишь один вывод: концовка стихотворения «ясно указывает, что искусство и действительность — взаимоисключающие категории: искусство возможно только в камерной, искусственной атмосфере». Иными словами, он твердо считает, что Мандельштам — с Моцартом, между тем как сам Мандельштам твердо говорит, что он — с Сальери. (Конечно, это не отметает ни тоски о моцартовской легкости, ни колебаний, ни непоследовательностей, вроде заявлений о всеязычной глоссолалии и латинских словах, которые «должны быть» по-русски (II, 266—269), а пафос антиутилитарности слова у него уживается с пафосом возврата к рационализму энциклопедистов.)

Такое упрощение приводит Бройда и к более конкретным неубедительностям. Развивая свою мысль о контрасте искусства и жизни, он считает, что действие «Чуть мерцает...» целиком происходит в современности: театр и вся легкая красота внутри него — это традиция культуры, а снег и мороз вокруг — советская действительность. Это не так. Первые две с половиной строфы — театр старинный, пушкинского времени: кареты, челядь, медвежьи шубы, крики кучеров, мигают плошки. А пушкинское время для Мандельштама — это заведомо время оплодотворения России европейской культурой, оплодотворения удачного; отсюда — «Ничего, голубка Эвридика, // Что у нас студеная зима» и т.д. Только последняя строфа переносит нас в современность: вместо медвежьих шуб овчина, вместо пара, хоть и тяжелого, дым, даже сугроб черен (оксюморон в ряду ночного солнца и горячего снега),— но пушкинский прецедент обнадеживает и здесь: летит весна, ария о зеленых лугах будет звучать вечно, и предвестницей весны (отмечено Бройдом, но не раскрыто) на снега падает ласточка-поэзия. «Горячие снега», которые в начале (строфа I) могли еще быть только обжигающе-морозными, здесь уже явно амбивалентны — они не только убивают, но и животворят; жар и озноб — это лихорадка, «горячка соловьиная»,

упомянутая Бройдом на предыдущей странице (78) — и правильно — как знак творчества. Однако одна ласточка весны не делает, она обречена, и это — трагизм поколения поэта и героини. Пушкинская оплодотворительная эпоха кончилась смертью Бозио, и теперь история повторяется. Образ Эвридики многозначен: это и «русская Камена», и европейская культура, и Ольга Арбенина,— но мифологическая роль этого образа недвусмысленно символична: как Орфей, чтобы воссоединиться с женой, должен пройти путь, не оглядываясь на нее, так создатели новой культуры, чтобы продолжить струю, «кровью склеить век», должны отвернуться от нее на время революционной ломки. Если вспомнить, что Мандельштам указывает на глюковскую версию «Орфея», где в финале Эвридика возвращается и соединяется с мужем, то исторический оптимизм его несомненен.

5

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах» —
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.
У костра мы греемся от скуки,
Может быть, века пройдут,—
И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки
И на грядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи,
В черном бархате всемирной пустоты
Все поют блаженных жен крутые плечи,
А ночного солнца не заметишь ты.

Центральный образ этого стихотворения, уже накопивший вокруг себя целую литературу,— ночное солнце, погребенное солнце — интерпретируется теперь более или менее единогласно как символ культурного

наследия закатившейся эпохи. Решающий шаг в этой интерпретации сделал К. Тарановский, разделив два легко спутываемых образа, «черное солнце» пагубной страсти (Федра) и «ночное солнце» «закатившегося света культуры и духа»[5]. Бройд развивает и детализирует Тарановского (86—102). Но думается, что оба недостаточно подчеркивают один смысловой оттенок: ночное солнце — это не просто закатившееся, исчезнувшее солнце, это — солнце, продолжающее существовать, солнце, которое должно вновь взойти; в бытовой речи словосочетание «ночное солнце» бессмысленно и не дает опоры для поэтической речи; осмыслено оно лишь в речи, например, научной (это Солнце, освещающее сейчас Землю не с нашей, а с противоположной стороны в ее круговом пути) или мифологической (это — Солнце, совершающее свой подземный путь от заката к новому восходу). Именно так, закатившись, должна возродиться, по Мандельштаму, и русская культура.

К приводимому у Тарановского и Бройда набору «ночных солнц» можно добавить еще одну аналогию — как раз из стихотворения 1920 г., размером связанного с «Чуть мерцает...» и «В Петербурге...»: это «Венецейской жизни мрачной и бесплодной...», стихотворение об умирании великолепной культуры, где черный бархат плахи, как верно отмечает Бройд (92), перекликается с «черным бархатом советской ночи». «Венецейское» стихотворение кончается строфой «Черный Веспер в зеркале мерцает...»: Веспер, как известно, это вечерняя Венера, которая имеет своего двойника в утренней Венере, Фосфоре, так что и здесь перед нами картина не заката, а круговорота: «человек родится», «жемчуг умирает», и вновь Даниил будет рассуживать Сусанну со старцами. Этой эротической темой подсказан эпитет Веспера «черный»; упомянуть об этом следует, потому что намек на любовную тему есть и в «В Петербурге...».

В самом деле, стихотворение начинается строками: «В Петербурге мы сойдемся снова, // ...И блаженное, бессмысленное слово // В первый раз произнесем». Кто эти «мы» и почему «в первый раз»? Бройд оставляет это без комментария. Думается, что перед нами рассчитанная двузначность: в одном плане речь идет о любви, в другом — о судьбе культуры. При непредвзятом чтении первые строки естественно понимаются так: «мы» — это двое любящих, «блаженное бессмысленное слово» — это слово любви, а «в первый раз» оно произносится потому, что теперь герои теснее сближены общею потерею — похороненным солнцем. Подтверждением такому пониманию может быть аналогия в другом стихотворении — «Я не искал в цветущие мгновенья...» (1917) (см. у Бройда: 30—33 — почти без комментария): я не искал твоей близости в дни благополучия, но теперь, когда «всё потеряли мы, любя», нас сближают дни горя — общее воспоминание об отнятом богатстве, которое, кстати, и здесь названо «солнцем» («солнце Александра сто лет назад сияло всем»). Однако дальнейшее развитие «В Петербурге...» уводит от любовной темы и держится в теме судьбы культуры.

В этом плане «блаженное бессмысленное слово» — это, конечно, искусство, искусство истинное и свободное от гибельного утилитаризма, что убедительно показывает Бройд, приводя и выразительную цитату из статьи «О природе слова» (II, 288). Но что значит в этом плане «в первый раз произнесем»? По-видимому, только одно: начинается новая культурная эпоха, «целина времен»: «...ни одного поэта еще не было. Мы

свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер» (II, 266: «Слово и культура»; любопытно, что дальше следуют слова: «когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова и волосы...»,— т. е. такое же сближение любовного плана и культурного плана, как и в зачине «В Петербурге...»). Бройд приводит эту цитату (94—95), но не к данному месту, а к совершенно случайному (для пояснения образа «бессмертных роз») — конечно, опять-таки потому, что обращает больше внимания на стоящую ночь, чем на предстоящее утро. Впрочем, это не мешает ему (хотя не совсем последовательно) признать в стихотворении оптимистическое содержание (100): «пусть даже погаснут наши свечи, блаженное искусство продолжает петь, хотя ты и не замечаешь этого ночного солнца». Это конец стихотворения, и в нем возвращается личная тема начала: там «мы» похоронили наше общее солнце, здесь «ты» думаешь, что это навсегда, а я верю, что нет, что Орфей отвернулся от Эвридики лишь затем, чтобы снова с ней соединиться. «Ты» принадлежишь к моцартовскому миру, гибнущему ласточкой на снегу, «я» — к миру мастера-Сальери. Стоят ли за этим спором «я» и «ты» какие-то конкретные разговоры Мандельштама с его адресатом Арбениной или Кассандрой-Ахматовой, неизвестно, да, вероятно, и неважно.

Похороны ночного солнца упоминаются у Мандельштама еще раз в стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» (1918); оно интересно тем, что мир искусства и здесь не противопоставляется миру современности, а связывается с ним. Бройд по привычке ищет здесь контраста (76—78): противопоставляет в начале стихотворения «лихорадочный форум» театра («лихорадка» для Мандельштама — творчество, «горячка соловьиная») мертвым площадям, а в конце «могучий дорический ствол» — «убогого рынка лачугам». Вряд ли это так. «Форум» — не театр, форум — площадь (посвященная делам правительственным и хозяйственным), спутать эти образы для человека с гимназическим образованием невозможно. Поэтому вернее понимать так: «когда замирает деловая, повседневная горячка революционной Москвы (это она, стало быть, имеет для Мандельштама общий знаменатель с творческой лихорадкой!), то после затишья улицы поздним вечером вскипают толпой, расходящейся из театров» (ср. в позднейших стихах: «о венозных толпах», валящих из кинотеатров). Сцена — Москва, а не Петроград, как в «призрачной сцене», поэтому революционные ассоциации еще несомненнее. Это «чернь» после дневного возбуждения «хлеба!» переживает ночное возбуждение «зрелищ!» — и недаром рядом с лачугами рынка — Охотного ряда — стоят дорические колонны Большого театра, а «глухие удары копыт» — это и разъезжающиеся извозчики, и Аполлонова квадрига с фронтона Большого театра. Эти стихи — о том, как «чернь» приобщается к ночному солнцу искусства: она его не понимает («хоронит»), но жить без него не может. Таким образом, и здесь перед нами не антитеза, а амбивалентность. Любопытнее всего, что опять-таки сам Бройд приводит цитату, опровергающую его контраст и сливающую современность и искусство: «...площадь Большой Оперы — ты пуповина городов Европы, и в Москве не лучше и не хуже своих сестер», и когда выходишь из нее, то «ударяет в глаза величавая явь революции, и большая ария для сильного голоса покрывает гудки автомобильных сирен» (II, 167; «Холодное лето»).

* * *

Возвращаясь в заключение от стихов театрального цикла к стихотворению «Декабрист», мы можем отметить некоторую аналогию, не отмеченную Бройдом. И там и здесь речь идет о приобщении России к европейской культуре: там — к политической культуре, здесь — к художественной; там — через победные квадриги под германскими дубами, здесь — через Орфея в музыке Глюка; и там и здесь Германия и античность сплетаются воедино (из прозы и из поздних стихов Мандельштама мы знаем, по какой общности и та и другая культура соединяет в себе высокость и домашность). И то и другое приобщение перехвачено ночью: там — николаевской ночью, которая гасит «солнце Александра», бросает декабриста в урочище Сибири и кавалергардами-стервятниками расклевывает Бозио; здесь — «черным бархатом советской ночи», начавшейся «сумерками свободы». Но и та и другая ночь — преходящи, и преодолевают их, во-первых, труд и постоянство, завещанные декабристом, а во-вторых, самоотречение, завещанное Орфеем, отворачивающимся от Эвридики («десяти небес нам стоила земля»).

Это и требуется от носителя той миссии гуманизации современного мира, которую Мандельштам возлагает на поэта — нового Орфея. При этом он, конечно, помнит, что настоящий, а не глюковский Орфей погиб, растерзанный менадами.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эта статья написана на основе доклада, сделанного в одном из московских научных семинаров вскоре после издания разбираемой книги. В обсуждении доклада принимали участие Л. Я. Гинзбург, И. М. Семенко, Р. Д. Тименчик, Ю. И. Левин, А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов, Е. М. Мелетинский, Ю. Л. Фрейдин и др.; всем им автор приносит глубокую благодарность. По условиям времени зарубежная научная литература о Мандельштаме была труднодоступна; а с тех пор она умножилась во столько крат, что привлекать ее для обновления статьи значило бы писать новую статью, если не книгу. Пишущий эти строки надеется, что все же за истекшие годы его работа не совсем устарела.

2. *Мандельштам О.* Собр. соч.: В 2 т. Нью-Йорк, 1966, т. 2, с. 259. Все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра).

3. *Broyde St.* Osip Mandel'stam and his age: A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry 1913—1923. Cambridge (Mass.), 1975. Все ссылки на страницы даются в тексте.

4. См.: *Nilsson N. A.* Osip Mandel'shtam: five poems. Stockholm, 1974. Ссылки на страницы — в тексте, со словом «Нильссон»

5. *Taranovsky K.* Essays on Mandel'stam. Cambridge (Mass.), 1976, p. 150—152.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ АВАНГАРДИЗМ: ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ «НА РЫНКЕ БЕЛЫХ БРЕДОВ»

НА РЫНКЕ БЕЛЫХ БРЕДОВ

День, из душных дней, что клеймены
    на рынке белых бредов;
Где вдоль тротуаров кайманы
    лежат как свертки пледов;
Перекинутый трамваем, где
    гудит игуана́дон;
Ляпис-надписями «А. М. Д.»
    крестить пивные надо ·
И, войдя к Верхарну, в «Les Soirs»,
    в рифмованном застенке
Ждать, что в губы клюнет казуар,
    насмешлив и застенчив.

День, из давних дней, что ведомы,
    измолоты, воспеты,
Тех, что выкроили ведуны
    заранее аспекты,
Сквасив Пушкина и тропики
    в Эсхиле взятой Мойрой,
Длить на абсолютах трепаки
    под алгоритмы ойры,
Так все кинофильмы завертев,
    что (тема Старой Школы)
В ликах Фра-Беато скрыт вертеп,—
    Эдем, где Фрины голы!

День, из долгих дней, не дожитых,
    республика, в которой,
Трость вертя, похож на дожа ты
    на торном Bucentoro,
И, плывя, дрожишь, чтоб опухоль
    щек, надувавших трубы,
Вдруг не превратилась в выхухоль
    большой банкирской шубы,
И из волн, брызг, рыб и хаоса,—
    строф оперных обидней,
Не слепились в хоры голоса
    лирических обыдней!

14 июня 1922

Это стихотворение — из последнего брюсовского сборника «Меа» (что значит, по официальному брюсовскому объяснению, «Спеши», а неофициально: «Мое», «По-моему»). Всего в сборнике семь разделов,

различающихся постепенным расширением поля зрения: душа («Наедине с собой»); пространство — окрестность («В деревне»), земной шар («Мысленно»); время — советская современность («В наши дни»), мировая история («Из книг»); пространство и время как общие категории бытия («В мировом масштабе»); и «Бреды». Логика этих семи разделов затемнена их перетасовкой, отчасти в заботе о контрастной резкости, отчасти в ответ на идеологические требования (советскую современность — в начало, душу — в конец): «В наши дни», «В мировом масштабе», «В деревне», «Из книг», «Мысленно», «Наедине с собой», «Бреды». И по логике, и по композиции «Бреды» остаются концовкой.

Роль «Бредов» как эпилога к позднему творчеству Брюсова (не только к «Меа», но и к предыдущему сборнику «Дали») в первый момент хочется назвать: автопародия. Поздний Брюсов старался разрабатывать — в одиночку — ни много ни мало как новую систему образного строя, которая могла бы лечь в основу всей поэтики новой эпохи человеческой культуры, начавшейся в XX в. мировой войной и русской революцией. Эту поэтику он представлял себе по образцу античной поэтики; а в основе образного строя античной поэтики лежал мифологический пласт, мифологическая картина мира, на которую всякий раз было достаточно мгновенной отсылки через упоминание какого-нибудь имени или названия. Мифологическую картину мира Брюсов заменял научной картиной мира, т. е. составленной из терминов точных наук, из исторических имен и географических названий. (Отсюда термин «научная поэзия», которым пользовался Брюсов для этой манеры.) Результатом было непривычное нагромождение экзотической лексики, которое сочеталось с разговорно-газетными оборотами, отрывистым синтаксисом, скачками мысли (влияние молодого Пастернака) и в результате оставалось малопонятным, требовало куцых примечаний в конце книги для неподготовленных читателей и вызывало насмешки критиков.

Все эти черты, конечно, были ясны и самому Брюсову. Их он и попытался сконцентрировать в разделе «Бреды»: предельная разнородность историко-культурных образов, предельная несвязность, прерывистость мысли и — примета пародии — предельная немотивированность демонстрируемых приемов. Само название «Бреды» (во множественном числе!) выглядит архаизмом, отсылающим к 1900-м гг.: то ли это старый символизм включается в новую систему, то ли новая система осмысляется в категориях старого символизма. «На рынке белых бредов» — первое стихотворение цикла; за этим следует «Ночь с привидениями», кукольный пантеон европейской культурной классики; «Симпосион заката» — уподобление высокого космоса и низкой гастрономии по декларативному образцу поэтики барокко; «Карусель» и «Дачный бред», где сквозь современность просвечивают все века, и в одном случае это сопоставление окрашено насмешкой, а в другом — пафосом; и «Волшебное зеркало», где опять, как в «На рынке белых бредов», всякая мотивировка снята и хаотичность образов подчеркнута.

Но бессвязность не означает бессмысленности. Если присмотреться, то и в таком притязающем на непонятность стихотворении, как «На рынке белых бредов» (хочется сказать: «заумном»: футуристическая заумь была бессмысленной комбинацией звуков, брюсовская — бессмысленной комбинацией образов, но и та и другая бессмысленность —

мнимые), можно различить некоторое вполне внятное и даже поддающееся пересказу содержание. Как в фонетической зауми футуристов оппозиции фонем — губных, щелевых, мягких, аффрикатов и т. д., группируясь, приобретают эстетическую осмысленность, так в иконической зауми Брюсова образы вступают в оппозиции по разным семантическим признакам, и эти структуры сводятся в некоторое смысловое целое.

Метрика. В стихотворении три строфы по 12 стихов, в каждой три четверостишия с перекрестной рифмовкой. Нечетные строки (длинные) — 5-ст. хорей, четные (короткие) — 3-ст. ямб; чередование хореев и ямбов в русской поэзии в высшей степени нетрадиционно, чередование 5-стопников и 3-стопников — известно, но нечасто. Уже эта оппозиция сбивает, раздваивает читательское восприятие на каждом шагу.

Рифмы в коротких строках — женские, во второй половине стихотворения — точные, в первой — преимущественно с легкими неточностями[1]. На их фоне резко выделяются нестандартные рифмы длинных стихов: две мужские точные (обе в начале, обе графически необычные: «где — А. М. Д.» и «Les Soirs — казуар»), одна — мужская неточная, («завертев—вертеп»), одна дактилическая неточная (диссонанс «опухоль—выхухоль»), и наконец, четыре разноударных, дактилических с мужскими («клеймены—кайманы», «ведомы—ведуны», «тропики—трепаки», «хаоса—голоса», всюду — 3-сложное слово с 3-сложными, это подчеркивает выделенность и контрастность рифмы) и одна сомнительная («не дожитых — на дожа ты»: трактовка ее зависит от ударения в слове «не до́житых — не дожиты́х»).

Можно сказать: на стиховом уровне в стихотворении противопоставляются более четкие 3-ст. ямбы с точными женскими рифмами и более нечеткие (из-за отсутствия устойчивого ударения в конце строки) 5-ст. хореи с неточными неженскими рифмами; а среди этих последних противопоставляются друг другу (подчеркнуто: внутри одной и той же рифмующей пары!) рифмы мужские и дактилические. С такой двухстепенной оппозицией мы встретимся и дальше — на образном уровне, главном для нас.

Синтаксис. Каждая строфа — отдельное предложение, назывное, начинающееся словом «День...». Зачин первой строфы задает эмоциональную окраску: «День, из **душных** дней, что **клеймены**...»; зачин второй — временное измерение; «День, из **давних** дней, что ведомы...»; зачин третьей — псевдопространственное измерение, «День, из **долгих** дней, не дожитых...»; формульность этих выражений подчеркнута аллитерациями. Дальнейшее содержание строф подвешено к первому зачину по схеме «День, ...где...»; к третьему — «День, ...в которо(м)...»; и только ко второму — по схеме «День, из... дней, что...». Получается охватная композиция на синтаксическом уровне: АВА.

Развернем синтаксическую схему каждой строфы.

Первая: «День, из душных дней, ...где... кайманы лежат...; (день), перекинутый трамваем, где гудит игуанадон». Здесь синтаксический разрыв; далее: «надо крестить пивные ляпис-надписями... и, войдя к

[1] Странной кажется рифма «игуана́дон—надо», потому что обычное в русском языке произношение — «игуанадо́н». Видимо, Брюсов произносил здесь это слово с латинским, «ученым» ударением, как «Ве́неру» вместо «Вене́ры» в других своих стихах. Здесь это намек опять-таки на возможность разноударной рифмы «игуанадо́н—надо», но вряд ли более этого.

Верхарну... ждать, что в губы клюнет казуар...» Таким образом, синтаксическая связь после 4-го стиха надорвана, а после 6-го разорвана. Двусмысленно словосочетание «перекинутый трамваем»: значит ли оно «день, через который перекинут (как мост) трамвай, где...» или «день, перекинутый (через что—то), подобно трамваю, где...»? Первое понимание дефективно грамматически, второе семантически. Необычно словосочетание «ляпис-надписями», но понимается без труда как «ляписными надписями» (сокращение по типу, ставшему обычным в предреволюционное и революционное время).

Вторая строфа: «День, из давних дней... тех, (которым) ведуны заранее (рассчитали гороскопы, чтобы), сквасив Пушкина... длить... трепаки...— (да) так, что (окажется) в ликах Фра-Беато...— вертеп», в иконах — блуд. Синтаксических разрывов нет. Самая заметная аномалия — союз «тех (дней), **что** выкроили ведуны...» в значении «тех, **которым**...». Она воспринимается как разговорный вульгаризм, как «...Где эта девушка, **что** я влюблен?» в известной городской песенке того же времени.

Третья строфа: «День, из долгих дней...— (он как) республика, в которой... ты похож на дожа... и (боишься), чтоб... трубы не превратил(и)сь в шубы, и (чтобы) из... хаоса... не слепились... голоса... обыдней». Синтаксических разрывов нет. Восприятие синтаксиса затруднено только метафорой: вместо «боишься того, чтобы опухоль... не превратилась. .» — усиление «дрожишь, чтоб...», которое может быть неправильно понято как «дрожишь для того, чтобы опухоль... не превратилась...». Затруднительно также последнее слово, неологизм «обыдни» вместо «обыденность»,— но это уже к синтаксису не относится.

Реконструированные таким образом фразы уже поддаются пересказу на менее образном, более понятийном языке. А именно: «Вот день, где все смешалось так, что уже нужно идти с крестом высшей веры на пивные; день, к которому сама судьба предопределила Пушкину и Эсхилу переродиться в ресторанный разгул, а иконам — просвечивать лупанаром; день, когда поэт, торжественный хранитель властной культуры, не может не бояться, что эта звучная высокость вдруг превратится в повседневную пошлость». То есть перед нами — в вызывающе необычном словесном обличье — в высшей степени традиционная поэтическая тема: протест поэта против низкой современности. (А в более конкретно-историческом контексте — протест революционера духа против нэпа. Вспомним стихотворение «Пасха 1921 года».)

Стилистика. Проверим этот пересказ на стилистическом уровне — по особенностям словоупотребления, особенно в том, что относится к переносным значениям слов (тропам). Как ни странно, здесь необычностей у Брюсова немного: он экспериментирует больше с образами, чем со словами.

Первая строфа. «Дни, полные безумия» названы: «дни, что клеймены на рынке белых бредов». Метафоры вводят вспомогательные образы торга («рынок»), преступления и казни («клеймо» — одновременно и рыночное и палаческое), опьянения («белый бред» — как «белая горячка»). Священные («А. М. Д.», см. далее) речи («надписи»), которые жгут сердца людей («ляпис-»): в трех словах три метонимические конкретизации. «Крестить»: метафора вводит, может быть, не только религиозный образ, но и образ гибельной обреченности (кресты на домах в Вар-

фоломееву ночь,— образ, недавно оживленный в «Метели» Пастернака, которого Брюсов внимательно читал). Стихи Верхарна — «рифмованный застенок»: вспомогательный образ тюрьмы (метафора по признаку мучительной тематики «Вечеров»?), перекликающийся с упоминавшимися образами преступления и казни.

Вторая строфа. Дни «ведомы, воспеты» — а метафорически также и «измолоты» (по-видимому, усиление от разговорной метафоры «избитый», т. е. ставший пошлым от долгого употребления): эта метафора вводит вспомогательные образы, во-первых, насилия, пытки, а во-вторых, пошлости, что очень важно для итоговой концепции. Вместо «астрологи» сказано «ведуны»: ослаблен оттенок научности, усилен оттенок иррациональности. Вместо «составили гороскопы» — «выкроили аспекты»: метафора опять подчеркивает образ насилия и стеснения (выкроили, как ножницами малое из большого). За портновской метафорой — кухонная: «Сквасив Пушкина» — метафора подчеркивает образ прокислости, гнилости, испорченности (если бы было сказано «заквасив», образ был бы более оптимистичен). «Пушкин» в значении «сочинения Пушкина» — расхожая, почти не ощутимая метонимия; но она усиливается в перекличке со следующей такой же, где вместо «у Эсхила» сказано «в Эсхиле»: читатель чувствует, что живые имена становятся здесь неодушевленными (ср. выше о книге стихов: «войдя в ...Les Soirs»). «Длить трепаки» вместо «плясать трепака» — кажется, первая стилистическая фигура, не привносящая никаких отрицательных семантических коннотаций, а просто пользующаяся для перифразы модным у символистов глаголом «длить». «Завертев кинофильмы» — кажется, столкновение официального слова «кинофильм(а)» с вульгарным «вертеть (или крутить) ленту»: опять привносится оттенок насилия и грубости. В слове «вертеп» («в ликах Фра-Беато») — двусмысленность: основное для контекста значение — «притон, лупанар», но, несомненно, присутствует и побочное — «грубый простонародный театр».

Третья строфа. «На торном Бученторо»: метонимия, к кораблю приложен эпитет, относящийся только к пути корабля; смысл, по-видимому,— «всюду прокладывающий себе дорогу». Повод для метонимии — паронимическое созвучие, частый у позднего Брюсова прием. О метонимии (синекдохе?) «дрожишь» вместо «пугаешься» уже была речь. «Опухоль щек, надувавших трубы» — метафора, привносящая образ болезни. «Большая банкирская шуба» — на общем фоне неожиданно простой, «детский» эпитет. Слово «строфы» заставляет думать не столько об оперных ариях, сколько об опереточных куплетах и этим обидно снижает музыкальный образ. Голоса «слепились в хоры» в значении «соединились»: оттенок значения более непрочный, притворный, чем в синонимах «соединились, слились». В целом третья строфа явно беднее чисто языковыми переосмыслениями: здесь стилистика уступает место главному, образному переосмыслению, о котором скоро будет речь.

Основное назначение метафор, сравнений и других подобных стилистических приемов — вводить в произведение вспомогательные образы, реально в картину мира не входящие, но привносящие дополнительную семантическую окраску. Мы видим, какова эта окраска у Брюсова: грубое зрелище, торжище, обездушенность, пошлость, преступление, насилие, мучение, порча, опьянение, болезнь, обреченность, тюрь-

ма, казнь. Эта метафорика создает эмоциональную атмосферу, в которой появляются и сталкиваются предметные образы стихотворения. К ним мы и переходим.

Образный строй. Эксперимент Брюсова, как видно с первого взгляда, состоял в том, чтобы сталкивать имена и понятия из самых разных культурных сфер: трамвай и игуанадона, Пушкина и тропики и т. д. Менее заметно другое: то, что Брюсов обычно сталкивает контрастные образы не по два, а по три, этим затрудняя логику их восприятия. Основной признак противопоставления здесь — «природа — культура» (по-видимому, он традиционен для всей европейской поэзии, в частности же он является центральным для позднего Брюсова — для сборника «Дали»). Но «культура» у Брюсова в свою очередь обычно расчленяется на области, противопоставляемые по разным дополнительным признакам: оппозиция становится двухстепенной.

Сюрреалистический мир бредового стихотворения оказывается построен в высшей степени рационалистически.

Первая строфа. «Вдоль тротуаров кайманы лежат, как свертки пледов». «Кайманы» (крокодилы) — это природа, в частности — животный мир; «тротуары» и «пледы» — это культура, а в ней «тротуары» — уличная культура, а «пледы» — домашняя. При этом обычная функция пледов — быть покровом, а здесь они — в необычном виде свертков: это тоже придает странности картине. Может быть, этот образ «плед как сверток, не в употреблении, а как на складе» в самых первых строках стихотворения дает установку на то, что вся культура в нем — не живая, а мертвая, лишь запасник материала.

«...Трамваем, где гудит игуанадон». «Игуанадон» — это природа, животный мир, но (по сравнению с кайманами) древний, еще более дикий и страшный. «Трамвай» — культура, в частности — техника, т. е. (по сравнению с «тротуарами» и «пледами») современность здесь тоже еще более заострена. Третьего образа здесь нет.

«Ляпис-надписями «А. М. Д.» крестить пивные надо». Природы нет, перед нами только культура. «Надписи А. М. Д.» (из пушкинского «Жил на свете рыцарь бедный»: Ave Mater Dei[2]) — культура сакральная, «пивные» — культура низменная, бытовая; в слове «крестить», как было сказано, по-видимому, сосуществуют значения «спасать» (через приобщение к сакральному) и «губить» (кресты Варфоломеевой ночи, крест как знак вымарки, выражение «поставить крест на чем-то»). Слово «ляпис» тоже участвует в этой диалектике: это природа, но на службе культуры, это мучительное прижигание, но прижигание целебное.

«И, войдя к Верхарну... ждать, что в губы клюнет казуар...» «Казуар» — это природа, животный мир, опять экзотический, австралийский, самый архаичный на Земле (если угодно — это связующее звено между эпохами «кайманов» и «игуанадона»). «Верхарн» — это культура,

[2] Как известно, А. Блок сближал эти буквы с инициалами А. М. Добролюбова, поставил пушкинские строки с ними в эпиграф стихотворения 1903 г. «Из городского тумана...» (под заглавием «А. М. Добролюбов» — впервые в трехтомнике 1911 г.) и писал об этом сближении И. М. Брюсовой еще в феврале 1906 г. Если для Брюсова, который знал А. М. Добролюбова гораздо лучше, чем Блок, такая ассоциация была значима, то она дополнительно подчеркивает в семантике сакрального не оттенок воинственности, а оттенок отшельничества, чуждости миру сему.

частный ее случай — поэзия, причем поэзия урбанистическая, в которой казуарам нет места. Сведены они в образе поцелуя, но поцелуй этот выражен двусмысленной перифразой «в губы клюнет»: в словах «в губы» предполагается нежность, в словах «клюнет» — агрессивность. Вдобавок о казуаре сказано: «насмешлив и застенчив», это две противоречащие друг другу эмоции (и обе плохо вяжутся с образом поцелуя). Этим еще более осложняется диалектика воссоединения природы и культуры[3].

Вторая строфа. «Сквасив Пушкина и тропики в Эсхиле взятой Мойрой...» «Тропики» — природа, опять экзотическая; «Пушкин» и «Эсхил» — культура, причем культура в обоих случаях поэтическая. Противопоставляться Пушкин и Эсхил могут по признаку «поэзия драматическая и недраматическая», но на это нет никаких намеков, поэтому вероятнее более простое противопоставление «поэзия древняя и новая». В Эсхиле выделена тема Мойры, Судьбы,— это она противоестественно объединяет разнородное как здесь, так и во всем стихотворении. Этот образ (так же, как и астрономический смысл слова «тропики»), по-видимому, дает толчок двум другим абстрактным образам в следующих строчках.

«Длить на абсолютах трепаки под алгоритмы ойры». Здесь — не три, а четыре образа, связанные попарно. В каждой паре выступает один образ предельно отвлеченный (абсолют из философии, алгоритм из математики), другой из области культуры, частный случай которой — музыка и пляска. Природы нет. «Алгоритмы» ойры — это, по-видимому, правила музыкальной организации названного мотива (скорее «ритмы», чем «алгоритмы»). В каком значении употреблен философский термин «абсолют», да еще в сочетании «трепаки на абсолютах», мы затрудняемся сказать. «Трепак» (множественное число указывает на расширительное значение слова) и «ойра» противопоставляются как грубая простонародная пляска и модная городская ресторанная музыка, но в конечном счете они сводятся к одной и той же пошлости. «Трепак» и «ойра», вместе взятые, в свою очередь, противопоставляются «абсолютам» и «алгоритмам», вместе взятым, как искусство — науке и как разнузданность — строгости.

«Так все кинофильмы завертев, что... в ликах Фра-Беато скрыт вертеп,— Эдем, где Фрины голы!» Это кульминация образной сложности: здесь игра противопоставлениями происходит уже не на двух, а на трех уровнях. Первое: кинофильмы противопоставляются живописи Фра-Беато: по-видимому, просто как новая культура старой, а может быть, также как динамическая культура («завертев») статической (застылость фигур на фресках Беато). Какое отношение к этому противопоставлению имеет Старая Школа и какая из Старых Школ истории искусств здесь имеется в виду — сказать не беремся. Второе: в живописи Фра-Беато противопоставляются друг другу видимость и скрытая сущность как духовное и плотское, религиозное и блудное. Вероятно, имеется в виду конфликт между религиозным смыслом и все более натуралисти-

---

[3] Заметим еще мельчайший оттенок: заглавие «Les Soirs» дано по-французски, т. е. рассчитано на высококультурного читателя, но по ритму предполагает произнесение дифтонга в два слога, «ле су-ар», т. е. самое вульгарно-русифицированное.

ческим стилем Ренессанса, особенно раннего. В русской поэзии о Беато писали Блок, Гумилев, Городецкий (Гумилев умилялся его религиозностью, Городецкий возмущался его «плотоядностью»), но для Брюсова здесь это вряд ли существенно. Наконец, третье: в образе блудного вертепа противопоставляются друг другу иудейско-христианская культура (Эдем с нагими Адамом и Евой) и античная культура (лупанар с нагою Фриной). Разумеется, здесь продолжает присутствовать и противопоставление религиозного и блудного, но, как кажется, в меньшей степени: религиозные ассоциации не чужды и образу Фрины, с которой Пракситель ваял богинь,— известен рассказ о том, как она, нагая, участвовала в обряде праздника Посейдона, и по этому рассказу была написана картина Семирадского в Русском музее.

Третья строфа. «Трость вертя, похож на дожа ты...» Этот образ мы затрудняемся объяснить. Видимо, трость уподобляется и противопоставляется жезлу, знаку (не обязательно республиканской!) власти.

«На торном Бученторо... дрожишь, чтоб опухоль щек, надувавших трубы, вдруг не превратилась в выхухоль большой банкирской шубы». Картина символической власти дожа над морем противопоставляется материальной власти банкира над миром. (Заметим: символ символом, но могущество Венеции держалось на торговле и деньгах, и читатель, предположительно, об этом помнит). Старина противопоставляется современности, музыкальное искусство — портновскому искусству, высокое — утилитарному. Если образ дожа на Бученторо предлагается воспринимать по подобию картины барокко с непременными трубачами-музыкантами (где такая тема — не редкость), то образ банкира, видимо,— по образу современной плакатно-карикатурной графики (ср. выше о примитивистическом эпитете «большой»): это — тоже противопоставление.

«И из волн, брызг, рыб и хаоса,— строф оперных обидней, не слепились в хоры голоса лирических обыдней». Противопоставляются, с одной стороны, современная обыденность и ее культура — пошлая опера (или оперетта, см. выше), с другой стороны, вечная водная стихия (волны, брызги, рыбы и суммирующий их хаос) и, по-видимому, ее культура,— какая? Так как эта фраза связана с предшествующей союзом «и» и параллелизмом (чтобы трубы не превратились в шубы — и чтобы волны и т. д. не превратились в песни обыденности), то естественно предположить: та, которая сопровождала выезд дожа на Бученторо. Человек, побеждающий море (культура, побеждающая стихию), сам становится сопричастен этой стихии, и в таком качестве его искусство противопоставляется искусству современному, вульгарному, никакого соприкосновения со стихией не имеющему.

Идейный строй. Таким образом, тема природы в первой строфе противопоставлялась теме культуры; во второй строфе фактически отсутствовала; а в третьей строфе возвращается, уже не противопоставляясь, а объединяясь с культурой — истинной культурой! — в понятии стихии. В первой строфе природа была представлена пресмыкающимися и более высокой формой живых существ — птицей; в третьей она представлена более примитивной, более близкой к первобытной стихии формой живых существ — рыбами. В первой строфе отношение культуры к природе оставалось нерешенным — символизировалось двусмысленным

клюющим поцелуем казуара. В третьей строфе прямо говорится («дрожишь» — первое и единственное обозначение эмоциональной ориентировки поэта в изображаемой путанице контрастов), что без слияния с природой, со стихией истинная культура не выживет — выродится в пошлый быт. Культура жива постольку, поскольку она опирается на стихию, разум силен постольку, поскольку им движет страсть,— мы узнаем в этом финале «Рынка белых бредов» главную, навязчивую мысль Брюсова, уже проходившую перед нами во всех 29 стихотворениях сборника «Дали»[4]. Но в такой усложненной, затушеванной форме она не появлялась еще ни разу.

Это и дало нам повод сказать, что «Бреды» были задуманы Брюсовым как автопародия — нагромождение образов, не мотивированное идеей. Однако написать стихотворение, совершенно свободное от идейной мотивировки, очень трудно: почти невозможно. И в концовке брюсовского стихотворения владеющая им идея все-таки прорезалась. Автопародия не стала эпилогом. Обычно автопародия означает, что пародируемая манера уже отошла для автора в прошлое. Здесь этого не произошло. Брюсову предстояло продолжать разработку своей новой поэтики, своей мифологии будущего, дальше и дальше — пока через два года с небольшим его не остановила смерть.

---

[4] См.: *Гаспаров М. Л.* Идея и образ в поэтике «Далей».— «Брюсовские чтения — 1983». Ереван, 1985, с. 106—113.

СЧИТАЛКА БОГОВ

О пьесе В. Хлебникова «Боги»

Велимир Хлебников считается заумным поэтом. Когда хотят назвать какую-нибудь черту его поэтики, прежде всего называют заумный язык. На нем сосредоточивали свое внимание и веселые критики, и суровые литературоведы. Насколько неуместны были их насмешки и упреки, теперь уже стало очевидным. Какое сложное многообразное явление, глубоко укорененное в филологическом чувстве и идейном мировоззрении, представляет собой «заумный язык», показали исследования последних десятилетий[1]. А какое скромное место чисто количественно занимают заумные тексты в творчестве Хлебникова, может убедиться каждый, перелистав его собрание сочинений. Произведений, написанных заумным языком от начала до конца, у него нет или почти нет. Заумь входит в его вещи как вставная и составная часть, всегда с установкой на осмысление в контексте — как в узком контексте произведения, так и в широком контексте всего читательского языкового опыта.

Мы хотим показать это на примере единственной большой вещи Хлебникова, которая считается целиком заумной,— пьесы «Боги». Пьеса эта была напечатана один только раз (СП, IV, 259) и вряд ли скоро будет перепечатана. Поэтому напомним о ней несколькими цитатами.

Пьеса «Боги» написана в ноябре 1921 г. Она начинается эпиграфом — стихотворением, датированным 9 мая 1919 г.; первая и последняя строка его — реминисценция знаменитого Dahin, dahin в гетевской песне Миньоны, а анафорическое «где...» напоминает также о раннем хлебниковском «Зверинце».

Туда, туда,
Где Изанаги
Читала Моногатори Перуну,
А Эрот сел на колени Шанг-Ти,
И седой хохол на лысой голове бога
Походит на ком снега, на снег;
Где Амур целует Маа-Эму,
А Тиен беседует с Индрой;
Где Юнона и Цинтекуатль
Смотрят Корреджио
И восхищены Мурильо;
Где Ункулункулу и Тор

---

[1] См. прежде всего: *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983; *Он же.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986, с обширной библиографией.

Играют мирно в шахматы,
Облокотясь на руку,
И Хоккусаем восхищена Астарта,—
Туда, туда!

Этот букет звучных имен — отнюдь не экзотика ради экзотики. Изанаги пришла в этот пантеон из японской мифологии, Перун — из славянской, Эрот — из греческой, Шанг-Ти и Тиен — из китайской, Амур и Юнона — из латинской, Маа-Эму — из эстонской, Индра — из индийской, Цинтекуатль — из мексиканской, Ункулункулу — из зулусской, Тор — из скандинавской, Астарта — из сирийской; японской культуре принадлежит роман «Моногатари» и гравюры Хокусаи, европейской — картины Корреджио и Мурильо. Перед нами целый божественный интернационал с представительством от всех концов света: боги нарочно сведены в пары по принципу «Запад и Восток» или, точнее, «мир индоевропейский — мир экзотический». Это воплощение мечты о мирном братстве, любви и взаимопонимании всего человечества — мечты, каждому близкой в жестоком 1919 г., а Хлебникову с его мечтой о Правительстве Земного Шара — в особенности. Стихотворение это значило для него многое, и поэтому он возвращался к этой теме трижды: в 1920 г. он вставил его в поэму «Ладомир», в 1921-м — развернул в пьесу «Боги» и в 1922-м — использовал фрагменты «Богов» в «Зангези».

За эпиграфом следуют экспозиционные ремарки. Их две. Первая — статическая: описывается вид богов. «Где Ункулункулу — бревно с глазами удивленной рыбы. Их выковырял и нацарапал нож. Прямое жесткое бревно и кольца нацарапанных глаз. Тиен — старик с лысым черепом, с пушистыми кустиками над ушами, точно притаились два зайца. Его узкие косые глаза похожи на повешенных за хвостики птичек. А Маа-Эму — морская дикарка, с темными глазами цвета морского вечера, могучая богиня, рыба́чка-дикарка, прижимающая к груди морского соменка». (И так далее: о Шанг-Ти, Индре, «небесной бабе» Юноне, Торе.) Вторая ремарка — динамическая: описывается поведение богов. «Юнона, одетая лозою хмеля, напилком скоблит белоснежные каменные ноги. Ункулункулу прислушивается к шуму жука-дровосека, проточившего ходами бревно деревянного бога. Цинтекуатль — мысленно ловит личинку комара, плавающую в лужице воды в просверленной голове бога». (И так далее: о Венере, Шанг-Ти, Тиене, Астарте, Изанаги.)

Сразу оговоримся. Во-первых, экспозиционные перечни не исчерпывают персонажей пьесы: далее в ней являются еще индийская Кали, мордовские А́нге-Патяй и Чомпас, остяцкий (по Хлебникову; на самом деле — орочский) Ундури, славянские Перун, Велес, Стрибог и Лель, скандинавские Локи и (в упоминаниях) Бальдур; а с другой стороны, ряд богов, перечисленных в экспозиции, остаются без реплик и без действий. Во-вторых, работал Хлебников по памяти, о мифологической точности не заботясь, поэтому Индра и Изанаги у него — женщины, а Анге-Патяй — мужчина (в действительности — наоборот). Главным для него была не точность, а разнообразие сближаемых мировых культур.

После экспозиции начинается действие.

Эрот: — Юнчи, Энчи! пигога́ро!
Жу́ри ки́ки: синь сон́эга, апсь заби́ра милючи́!
(Впутывает осу в седые до полу волосы старика Шанг-Ти.)

Плянчь, пет, бек, пироúзи! жабурú!

Амур *(прилетает с пчелой на нитке — седом волосе из одежды Шанг-Ти)*: — Синоана — цицириц!

(Летает с пчелкой, как барин с породистой собакой.)

Пичирúки- чиликú. Эмзь, амзь, умзь!

Юнона *(натирает белые снежные волосы желтым цветком луга)*: — Гéли гуга грам рам рам.

Мýри-гýри рикокó!

Сипль, цепль, бас!

Эрот *(колотя ее по белым плечам длинным колосом осоки)*: — Хахиюки! хихорó! э́хи, áхи, хи!

Имчирúчи чуль буль гуль!

Мýри мýра мур!

Юнона: — Чагеза! *(отстраняет его, как муху, хворостиной).*

Ункулункулу: — Жепр, мепр, чох!

Гигогагэ! гророро!

(По деревянным устам течет дикий мед, который он только что кушал. В волосах, из засохшей крови убитого врага, гнездо золотых ос. Их тела — золотые свирели — они ползают по щекам старого бога.)

Юнона: — Вчера был поцелуй.

Мýри гýри рикоко.

(Печатает неделю и число на деревянных плечах бога). А вот и имя Зи-зи рúзи! *(вырезывает ножичком).*

Сиокуки — сисиси!

Ункулункулу: — Перчь! Харчь! Зорчь!

(Сопит и уходит. Записная книжка великой красивой богини, следы любви строгими буквами на книге. Падают снежинки.)

Юнона: — Ханзиопо! Мне холодно.

(Перун подает ей черную медвежью шубу сибирских лесов. Богиня зябко окутывается в нее от снега. Снежинки.)

Все реплики богов — заумные. И тем не менее, текст этот не производит впечатления бессмысленного. Осмысленность ему придают, во-первых, частые ремарки и, во-вторых, отдельные осмысленные фразы внутри реплик (как у Юноны). Получается впечатление, сходное с тем, какое бывает, когда смотришь кино на чужом языке, или какое бывает у маленького ребенка, когда при нем взрослые разговаривают о непонятном. Это создает некоторый, хотя и зыбкий, смысловой костяк для всей пьесы. Выпишем осмысленные фразы подряд — и мы почти будем в состоянии сказать, «о чем здесь говорится».

Венера: Эн-кенчи! Рука Озириса найдена на камнях у водопада сегодня мною... Целуйте!.. Целуйте! Гребнем рта чешите волосы страданий!.. Лелейте ресницами и большими птицами в них с испуганными крыльями — плачьте!..— Анге-Патяй *(во рту его вечный улей пчел, и он сосет свои медовые усы, седые)*...— Эрот *(садясь ему на плечо... Трепыхает снежными крыльями, садясь верхом на руку)*.— Чомпас *(седой старик с божественными глазами... Снимает черную шкуру)*: Кость медведя годится сосать и писать имена.— Юнона: Дай мне...

Кали *(в одежде из черных змей)*: Вода течет, никто не пьет — вот череп для питья. Красивый враг смотрел на звезды, и боги приказали уме-

реть, и сломан шелком позвонок. Вейтесь, змеи смерти!..— Т о р *(в снегах, точно в белых медведях... [к] Ункулункулу)*: Старик, дорогу! Дерево — почет чугуну! С меня течет свинцовый пот.— К а л и: Дай руку, дай обнять! Но бойся змей! А их укус смертелен, бог! — Э р о т *(хватает змею и летит, волоча змею... Кружится со змеей, козодоем хлопает в крылья)...*— К а л и: Ветром смерти на них! Мертвого духа!..— П е р у н: Я нового бога привел, Ундури. Познакомьтесь! Пни будут ложами! — *(Эрот разбивает змею о каменные пальцы Цинтекуатля)*.— К а л и: *...(тянется к мертвой, волосами змей)*: Прости, змея.— Ц и н т е к у а т л ь: ...Шалишь, малой! Не балуй! — Э р о т: *...(прячется в волосах Юноны)*.— Ю н о н а: Дитя, что хочешь ты?.. *(Пепел богов падает сверху)...*

Э р о т *(взявшись за руку, уносится с Велесом)...*— С т р и б о г *(нюхая алый цветок, смотрит на горы)...*— У н д у р и: ...Сегодня остяк высек меня и не дал тюленьего жира...— Ц и н т е к у а т л ь: *...(Жарит оленя, положив ветки на каменные ладони бога жабы)...*

Ю н о н а: Бальдур, иди сюда!..— Т и е н: *...(Кушает листья дерева)*.— Л о к к и: А вот и нож убийцы! *(Вонзает нож в шею Бальдура)*: Мезерезе больчича!

На этом восклицании заканчивается пьеса. Мы видим: без особой натяжки можно сказать, что пьеса — будто бы заумная — по смыслу распадается на пять сцен, как на пять классических актов: нечетные более динамичны (забавы Эрота, змеи Кали, убийство Бальдура), четные между ними — более статичны, как передышки. Начала сцен отмечены вводом новых персонажей (Венера, Кали, Велес, Лель), концы первых трех — мотивами «Снежинки», «Снимает черную шкуру.— Дай мне...», «Пепел богов падает сверху».

Всего в пьесе участвуют репликами 17 богов. Юноне дано 8 реплик, Эроту — 6, Кали — 4 (вместе это почти половина общего количества), остальным четырнадцати — по одной-две. Только половина всех реплик обращена к конкретным собеседникам, остальные направлены «в пространство». Только треть упоминаемых в пьесе действий предполагает контакт между персонажами («впутывает осу в... волосы... Шанг-Ти», «отстраняет его», «Дай мне»); в остальных каждый занят сам собой («натирает... волосы цветком», «окутывается») — заметная разница со стихотворением-эпиграфом! Боги здесь не столько действуют, сколько репрезентируют, показывают себя. Этот оттенок статического позирования мы запомним: он нам поможет многое понять в дальнейшем.

Число строк в репликах пьесы — 172. Из них вполне осмысленных строк — 24 (напр., «Вчера был поцелуй»), частично осмысленных — 4 (напр., «Ханзиопо! Мне холодно»); таким образом, целиком заумных строк — 144: по счету строк в пьесе 84% чистой зауми. Число слов в репликах и ремарках (считая экспозицию и имена говорящих, но не считая эпиграфа) без предлогов, союзов и частиц — 974. Из них осмысленных 505, заумных 469: по счету слов в пьесе только 48% чистой зауми. Число реплик 38. Из них включают осмысленные строки и полустрочия или сопровождаются поясняющими ремарками — 31, не имеют никаких указаний на осмысление — 7: по счету реплик в пьесе лишь 18% чистой зауми. Все остальное рассчитано на понимание — иногда более полное, иногда более расплывчатое. И это — в самом насыщенном заумью произведении Хлебникова!

Заметим, что некоторые слова в заумных репликах, будучи взяты изолированно, тоже могли бы быть восприняты как осмысленные: «синь», «бас», «перчь», «рама», «туры», «латы», «бей», «харчь», «перчь» и др. Но это, по-видимому, случайность: находясь в окружении заумных слов, согласованных с ними не по смыслу, а по звуку, они тоже воспринимаются как заумные слова. Когда, однако, контекст дает хоть какой-то намек на осмысление, их значения оживают, даже если их форма «искажена». Когда Эрот убивает змею, а Кали кричит ему: «Глюпчь!..», это хочется понять как «глупый»; и когда Локи, вонзив нож в шею Бальдура, обрывает пьесу словами «Мезерезе больчича», то и это «-рез-», и эта «боль-» кажутся здесь не случайными[2].

Неверно представлять себе заумь чистой фонетической игрой — наслаждением звуком в отрыве от смысла. (Неверно, несмотря на то что сами футуристы в декларациях часто утверждали именно это.) Так бывает, но редко, и на это всякий раз дается особое указание — в заглавии или контексте. Обычно же, когда заумь появляется в сопровождении осмысленного текста, она включается в его систему как элемент, требующий такого же осмысления. Читатель зауми не отключает внимания от смысла — наоборот, он напрягает его до предела. Когда мы читаем текст на малознакомом иностранном языке, то, встречая непонятное слово, мы не пытаемся подозревать, что оно смысла не имеет и по существу заумно: мы предполагаем, что просто смысл его нам неизвестен, и стараемся угадать его из контекста. То же происходит и здесь: Хлебников предлагает нам текст на незнакомом языке, «языке богов» (СП, III, 387), и требует от нас соответствующих усилий. При этом из разбивки строк и разметки ударений видно, что этот текст — стихотворный: не только «язык», но и «стих богов».

Нелишне вспомнить, что «язык богов» — это традиционное в русской — и не только русской — литературе метафорическое обозначение поэзии. Метафора эта уходит в глубокую индоевропейскую древность, причем в некоторых поэтических культурах осмыслялась буквально: «такой-то предмет на языке людей называется так-то (обычным словом), а на языке богов так-то (необычным словом)». Границы этой «необычности» колебались от простой общеязыковой синонимии (вроде «конь-скакун») до малопонятных выражений, явно выдуманных самими поэтами[3]. Если бы Хлебников работал в кельтской Ирландии или латинской Тулузе VII в., то его приемы вызвали бы несомненный интерес, но никакого удивления.

---

[2] А. Е. Парнис указал нам, что в «мезерезе», по-видимому, присутствует также звуковая и смысловая ассоциация с латинским «мизерере» и что слово «зоргам» в первой реплике Венеры совпадает с именем Зоргам эс-Салтане, персидского хана, у детей которого Хлебников был учителем незадолго до «Богов». Такое привлечение иноязычного материала, конечно, еще более расширяет возможности ассоциативной семантизации. Он же указал на две любопытные цитаты «зауми в зауми»: «Чукурики чок!» (реплика Эрота) перекликается с названием картины В. Бурлюка «Чукурюк» (ярко описанным Б. Лившицем: см. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989, с. 346), а в «Мэнчь! Манчь! Миу!» (реплика Венеры) содержатся предсмертные слова Эхнатэна из «Ка» «Манчь! Манчь!», по собственному признанию Хлебникова (в «Своясях»), когда-то очень значимые для него.

[3] См. *Watkins C.* Language of gods and language of men. In: «Myth and law among the Indoeuropeans», ed. by J. Puhvel, Berkeley — Los Angeles, 1970, p. 1—18. Известный медиевист Б. И. Ярхо в неизданных проспектах по истории средневековой литературы (РГАЛИ, ф. 2186, ед. 85) называл участников тулузского кружка «Вергилия-грамматика» «латинскими футуристами».

Попробуем описать некоторые особенности этого «стиха богов» и «языка богов».

«Стих богов» оказывается неожиданно простым. Из 144 заумных строк 75 строк (больше половины) написаны 4-стопным хореем, преимущественно с мужскими окончаниями (женские попадаются в среднем один раз на 8 стихов):

...Му́ри гу́ри рикоко́!
...Синоа́на — цицириц!
...Ге́ли гу́га рам рам рам!

23 строки (16%) состоят каждая из трех 1-сложных полноударных слов. Таких «1-сложных стоп» в русской и западноевропейской метрике нет, но в античной они были (хотя бы в теории) и назывались «макросы». На слух эти «3-стопные макросы» улавливаются так же четко, как и 4-стопные хореи, резко контрастируя с ними:

...Жепр, мепр, чох!
...Сипль, цепль, бас!
...Рапр грапр апр!

Кроме того, 11 строк (7%) представляют собой удвоения и иные сочетания этих же двух элементов — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса:

...Жу́ри ки́ки: синь сонэ́га, апсь заби́ра милючи́!
...Бух, бах, бох, бур, бер, бар!
...Плянчь, пет, бек! Пирои́зи жабури́!
...Пичири́ки — чилики́. Эмзь, амзь, умзь!

Остальные строки представляют собой или включают в себя другие размеры, но, как правило, родственные этим: 3-стопные, 2-стопные и 6-стопные хореи («Мури мура мур!», «Гийи! Гик!»), 1-стопные, 2-стопные и 4-стопные макросы («Бзлом!», «Мап, мап!», «Бзум, бзой, черпчь жирх!») и их сочетания («Гамчь, гомчь! кирокиви вэро!»). Таких строк 39 (21%). И, наконец, только 6 строк (4%) не укладываются в ритм хореев и макросов («Эн-ке́нчи! Зибга́р, зорга́м! Дзуг заг!», «Цог! бег! гип! зуип!»), да и то три из них можно свести к хорею легкими конъектурами.

Таким образом, заумные строки «Богов» на три четверти состоят только из двух размеров — 4-стопного хорея и 3-стопного макроса. При этом Хлебников принимает все меры к тому, чтобы звучали они четче и узнавались легче. 3-стопный макрос звучит так резко, что его ни с чем не спутаешь: «Шарш, чарш, зарш!» А для четкости 4-стопного хорея Хлебников усиливает в нем стопобойный ритм. Серединная, 2-я стопа несет у него обязательное ударение, и за нею следует обязательный словораздел, стих как бы разламывается на два полустишия: «Синоана — цицириц!» «Мури гури — рикоко!» А внутри этих полустиший тоже предпочитаются словоразделы, совпадающие с границами стоп, а не рассекающие стопы: полустишия типа «Мури гури...» встречаются втрое чаще, чем полустишия типа «Апсь забиру...».

Если после этого мы оглянемся на осмысленные строки «Богов», то увидим: ни хореев, ни макросов в них нет. По большей части они аритмичны, а когда в них пробивается стихотворный размер, то чаще всего это ямб (15 из 28 осмысленных и полуосмысленных строк): «Вода те-

чет, никто не пьет — вот череп для питья...», «С меня течет свинцовый пот...», «Прости, змея...» и пр. Два раза мелькают слегка деформированные гексаметры: «Кость медведя годится...» и «Сегодня остяк высек меня...» — это также непохоже на хореи и макросы. Хлебников явно заботился, чтобы «язык богов» противопоставлялся понятному языку не только по семантике и (как мы увидим) фонике, но и по ритму.

Фоника — это звуковая сторона «языка богов», самая заметная при чтении: фоника звука, фоника слога, фоника слова.

Говоря о фонике звука, мы прежде всего замечаем очевидное: все реплики написаны русскими буквами, все рассчитаны на фонемный состав русского языка. Вообразим, что в тексте пьесы два-три раза мелькнули бы среди русских букв нерусские Q или R — это уже было бы сигналом, что в «языке богов» есть какая-то звуковая специфика. Но этого нет: боги как бы говорят на «языке богов» с русским выговором. (Вспоминается легендарный предсмертный завет Н. И. Кульбина ученикам-футуристам: «никогда не переводите иностранных стихов! лучше переписывайте их русскими буквами»). «Нерусская» специфика начинается не на уровне отдельного звука, а на уровне сочетаний звуков и подбора звуков.

Сочетания звуков, нехарактерные для русского языка, встречаются в репликах достаточно часто: «эМЗь», «гаВРТ», «РКирчь», «каЙИ», «макарАО» и пр. Все они если и встречаются в русском языке, то или на морфемных стыках («зАОконный»), или в заимствованиях («хАОс»). В хореических строках больше игры гласными («Логуага дуапого!»), в макросах — нагроможденных согласных: это лишнее средство для контраста этих размеров.

Подбор звуков выявляется из сопоставления пропорций отдельных звуков и категорий звуков в «языке богов» и в русском языке[4]. Не будем приводить громоздких подсчетов, ограничимся результатами. Соотношение гласных и согласных — такое же, как в русском, 4:6 (обилие гласных в хореях компенсируется обилием согласных в макросах). Соотношение звонких Б, В, Г, Д, З и глухих П, Ф, К, Т, С — такое же, как в русском: звонких чуть меньше половины, глухих чуть больше половины. Соотношение группы этих 10 букв, группы сонорных Л, М, Н, Р (и Й) и группы Х, Ж, Ш, Ч, Щ уже различно: в русском языке — 6:3:1, в «языке богов» — 5:3:2. Это объясняется резким пристрастием Хлебникова к звукам Ц и Ч: буква Ц у него в 7 раз чаще, а Ч в 2,5 раза чаще, чем в русском языке. Среди сонорных подобным образом предпочитается Р (в 1,5 раза чаще, чем в русском, а в хореических строках — в 2 раза); среди остальных согласных — Г (в 4 раза чаще), К и З (в 2 раза чаще). Среди гласных предпочитаются У (почти в 3 раза) и И (в 2 раза). Это компенсируется отчетливым избеганием некоторых букв: Н, Й, С, Т, Д, В, Я, Ы. В целом предпочитаемая Хлебниковым группа И, У; Г, К, З, Р, Ц, Ч составляет в русском языке почти четверть (22%), в «языке богов» почти половину (47%).

---

[4] Собственно, так как перед нами только писаный текст, приходится подсчитывать не звуки, а буквы. Для сравнения служили материалы статьи: *Белоногов Г. Г., Фролов Г. Д.* Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи.— Проблемы кибернетики, вып. 9. М., 1963, с. 287.

Какое впечатление производят эти сдвиги? Во-первых, из-за обилия узких гласных И, У «язык богов» звучит резче и пронзительней — тем более что они контрастируют непосредственно с самым широким гласным А (А у Хлебникова немного чаще языковой вероятности, тогда как Е и О раза в полтора реже). Во-вторых, из-за обилия аффрикат Ц, Ч и из-за убыли таких привычных (особенно в служебных морфемах) звуков, как В, Н, С, Т, Ы, он кажется, если можно так выразиться, более экзотичным. Хлебникову это и требовалось. Заметим, что теми же И и Ц изобилует у Хлебникова «язык птиц» («Мудрость в силке», 1-я плоскость «Зангези»): для Хлебникова птицы ближе к богам, чем люди.

За фоникой звука — фоника слога. Здесь отличие «языка богов» от русского ярче и улавливается непосредственно на слух (даже по немногим приведенным цитатам). Прежде всего различаются слоги легких хореических стихов и тяжелых макросов. В хореических стихах, как правило, все слоги открытые, и между гласными находится не более одной согласной: «Му-ри-гу-ри-ри-ко-ко!» В 4-сложных словах типа «пичирики» это соблюдается на 88%, в 3-сложных типа «рикоко» — на 83%, в 2-сложных типа «мури» — на 80%. В русском языке между гласными тоже чаще всего стоит один согласный, но лишь приблизительно в 65% случаев: разница оказывается ощутима. Особенно заметны открытые слоги в ударных окончаниях слов: «рикоко», «чилики». В русском языке открытыми бывают около 40% мужских окончаний (в значительной части — в служебных словах), в «языке богов» — около 95%. Такое ровное чередование гласных и согласных по одному напоминает фонетику (например) японского языка. На русский слух оно производит впечатление плавности и благозвучия. Наоборот, в стихах, состоящих из макросов, сделано все, чтобы они звучали тяжело и неуклюже. Они перегружены согласными: в русском языке на одно 1-сложное слово в среднем приходится два согласных, у Хлебникова — три. Эти согласные — нарочито «резкие» и «грубые»: доля букв Ж, Х, Ц, Ч, Ш здесь вдвое выше, чем в остальном тексте. Располагаются они в непривычном месте слога: в русском языке согласные предпочитают позицию перед гласным, у Хлебникова — после гласного. Это придает им отрывистость: «Перчь! Харчь! Зорчь!» Наконец, именно здесь сосредоточены нехарактерные для русского языка сочетания звуков, как сказано выше: «ркирчь», «черпчь», «турктр» и т. п.

За фоникой слога — фоника слова. И здесь отличие «языка богов» от русского так же ярко. Это — звуковые повторы внутри слова и между смежными словами: «Кези низи загзарак!», «Хала хала тити ти!» «Кукарики кикику!», «Цицилици цицици!» В трехсложных словах, замыкающих такие строки, 40% слов повторяют целые слоги («цицици!», «рикоко!»), 30% повторяют отдельные согласные («пипапей!») и только 30% свободны от повторов. В 4-сложных началах таких строк — независимо от того, пишутся они в два или в одно слово,— пропорции те же: 40% повторяют по слогу и более («мури гури...», «перзи орзи...», «козомозо», «имчиричи...»), 30% содержат более слабые консонантные повторы, и лишь 30% свободны от повторов. В строках, состоящих из 4- и 3-сложного слов, эти слова в половине случаев связаны аллитерацией: «мазаЧИЧИ ЧИморо!» В 3-ударных макросах 75% строк имеют одинаковые окончания по крайней мере двух слов («Жепр, мепр, чох!», «Перчь! Харчь! Зорчь!») и 50% строк подкрепляют это повтором еще какого-ни-

будь элемента («Шарш, чарш, зарш!», «печь, пачь, почь!»). Это напоминает приемы хлебниковского «скорнения» типа «Днестр-Гнестр» и «внутреннего склонения» типа «бык-бок». Так как самый частотный гласный у Хлебникова — И, то многие хореические строки оказываются полностью или частично ассонированы на И. Может быть, чтобы смягчить этот «сингармонизм», он предпочитает для И безударные позиции: строки «мурИ гурИ рИкоко!» и «сИокукИ сИцоро!» типичнее, нежели «цицилИци цицицИ». В русском языке (разговорном, деловом, прозаическом) ничего подобного нет: это так очевидно, что не нуждается даже в иллюстративных подсчетах.

Наконец, несколько слов можно сказать и о фонике фразы. Здесь самая характерная черта — отрывистость. Почти каждая строчка представляет собой замкнутое целое. Знаки препинания — только «замыкательные» точка и восклицательный знак да «перечислительная» запятая; остальные единичны (вопрос, тире, двоеточие, точка с запятой — все вместе 12 раз на весь текст). Восклицательный знак решительно преобладает: на 172 строки текста — 159 восклицательных знаков. Вся пьеса — как будто вереница выкриков: выкрики-слова, выкрики-строки, выкрики-фразы.

Подводя итоги, мы можем выделить четыре главные приметы «языка богов» в пьесе Хлебникова: 1) заумный язык; 2) хореический ритм, оттеняемый макросами; 3) фоническая гладкость, плавность (опять-таки с оттенением в макросах) и обилие звуковых повторов; 4) отрывистый перечислительный и восклицательный синтаксис.

Спрашивается, что могло подсказать Хлебникову именно такую разработку «языка богов»? Разумеется, о едином источнике говорить не приходится. Хореический ритм был для Хлебникова связан с заумным языком еще с тех пор, как он написал «Бобэоби пелись губы...» по образцу строк из «Песни о Гайавате» — «Минни-вава — пели сосны, Мэдвэй-ошка — пели волны»[5] (ср. «умный череп Гайаваты» в «Ладомире» и упоминание об этой поэме в статье 1913 г., НП, 342; ср. «Чичечача — шашки блеск, Биээнзай — аль знамен...» и т. д. в 15-й плоскости «Зангези»). Восклицательность и слоговые повторы были еще до Хлебникова связаны в такой части речи русского языка, как междометия: «Ого-го!», «эге-ге-гей!» (Можно сказать: боги говорят одними междометиями.) Но этого мало. Мы можем указать в русской словесности целый жанр, в котором сочетаются все четыре выделенных нами признака: заумь, хорей с макросами, звуковая легкость с повторами, обрывистая восклицательность. Это — детская считалка.

Считалка — к счастью, один из самых хорошо изученных фольклорных жанров. Ей посвящено образцовое исследование Г. С. Виноградова[6] с приложением большого свода текстов. Здесь среди текстов выделены в особый раздел «заумные считалки» (58 текстов с вариантами, не считая вкраплений зауми в «считалки-заменки» и стилизации под заумь в «считалках-числовках»). Здесь в исследовании рассматриваются и «заумные слова в считалках», в том числе и «парные слова», дающие со-

[5] Еще К. Чуковский в статье 1914 г. сблизил заумь «Бобэоби...» с «индеизмами» «Гайаваты», цитируя строки: «Шли чоктосы и команчи...» и т. д. (*Чуковский К.* Собрание сочинений в 6 т., М., 1969, т. 6, с. 245). Приведенные нами две строки с «пели» в середине выглядят еще более близким образцом.

[6] *Виноградов Г. С.* Русский детский фольклор: кн. 1 [Игровые прелюдии]. Иркутск, 1930.

звучие, и «преобладание хореических размеров», и «односложные концовки», и «словесная инструментовка», в частности «гармония гласных», и «короткость фраз», и «заумный характер считалочного синтаксиса»[7].

В считалке все эти особенности вытекают из функционального назначения текста. Считание, при всей своей бытовой непритязательности,— это гадательный обряд[8], в котором судьба выделяет одного из многих. Отсюда естественное обращение к языку особенному, необычному. Счет требует, чтобы все счетные слова и слоги были равновесны. Отсюда отрывистая перечислительно-восклицательная интонация; отсюда стремление к звуковому подобию слов и частей слов; отсюда четкий стопобойный хореический ритм, на фоне которого выделяется односложное концовочное восклицание — знак, кому «выйти вон».

Вот взятые почти наудачу примеры из сборника Виноградова:

Айни дэву, рики факи,
Торба, ёрба, он дэсмаки,
Дэус, дэус, касматэус,
Бакс. (п. 167).

Кова нова, семь подкова,
Слатки ветки припалетки,
Шапаш, папаш,
Вон. (п. 186).

Пери нери, шучка лучка,
Пята сота, сива ива,
Дуба хрест. (п. 195).

Тантых тантых тылаты,
Зекиль зекиль зимази,
Уж ты коко рэшмарэ,
Зелень белень
Буска (п. 202).

Здесь и тот же ритм, и те же словоразделы, и те же места внутренних созвучий, и такая же тенденция к открытым слогам и чередованию «один гласный, один согласный», и такая же перечислительная интонация. Хлебников только, во-первых, довел эти тенденции до предела; во-вторых, взял за основу строки не с женскими, более употребительными, а с мужскими (как в п. 202) окончаниями и этим усилил отрывистость и восклицательность; в-третьих, односложные концовки соединил по три в строчки трехударных макросов. Это ему могли подсказать трехударные зачины считалок типа «Раз, два, три...»; может быть, не случайно в реплике Юноны «Укс, кукс, эль» первые два слова напоминают финские числительные «Раз, два...», которые могли быть знакомы Хлебникову по петербургскому быту (указано А. Е. Парнисом).

Интерес к детскому творчеству входил как часть в общий интерес русских футуристов к примитиву: вспомним публикацию 13-летней Милицы в «Садке судей II» (1913) и статью Хлебникова «Песни 13 весен», НП, 338—340). Интерес Хлебникова специально к детской зауми засвидетельствован К. Чуковским (для 1915 г.): «Меня заинтересовали шаманские запевки народных стишков для детей: «Коля, моля, селенга!..», «Подригуни, помигуни!..», «Тень-тень, потетень!..» и др. Я сказал о них Хлебникову. Иные из них он знал, а те, что были неизвестны ему, записал в свою замызганную тетрадку огрызком карандаша... В ту же тетрадку записал он подслышанные мною из детских уст дразнилки и считалки: «Таты баты, шли солдаты...» и «Таты, баты, тара-ра! На горе

[7] Указ. соч., с. 70—84, 98, 99, 105—111, 107, 92, 89—91.
[8] Местные названия считалок — «гадалки», «ворожитки». См.: *Виноградов Г. С.*, Указ. соч., с. 31.

стоит гора...»[9]. Можно добавить, что парные слова типа «Таты баты...» (ср. «Мури гури...») были предметом интереса молодого Р. Якобсона, в 1919—1921 гг. близкого к Хлебникову и посвятившего им отступление в своей брошюре о Хлебникове[10].

Все это позволяет предположить: пьеса Хлебникова «Боги» есть не что иное, как исполински разросшаяся считалка, большая форма считалочного жанра, относящаяся к обычным считалкам, как поэма к маленькому стихотворению. Для творческих экспериментов Хлебникова такая гиперболизация малых форм — не единичный случай: вспомним исполинский палиндромон (тех же лет) «Разин».

Если это так, то для нас становится понятнее и содержание пьесы: мы уже видели, «о чем здесь говорится», теперь мы можем увидеть, «что это значит»: чем, собственно, занимаются боги, собравшись в своем интернациональном сонме?

Прежде всего следует упомянуть два литературных источника этой темы. Во-первых, это два диалога Лукиана, «Совет богов» и «Зевс трагический» — оба вошли в сборник[11], вышедший в 1915 г. и легко доступный Хлебникову. В обоих обсуждается тема «интернационала богов» (на Олимпе теснятся боги и египетские, и фракийские, и скифские, потому что изверившиеся люди все реже обращаются к ним); мотив «в первых рядах усади золотых [богов], за ними серебряных... грубых же и сделанных неискусно сгони куда-нибудь подальше» («Зевс трагический», 7) мог дать толчок к подобным ремаркам об Ункулункулу и Цинтекуатле: боги отождествляются с их идолами. Во-вторых, это «Искушение святого Антония» Флобера, в котором проходит вереница богов — тоже подчеркнуто интернациональная,— погибая один за другим, потому что век их кончился; декорация этой олимпийской сцены (гора, над нею другая гора) и ремарки, описывающие вид и действия богов длинными перечнями, ближайшим образом напоминают стиль хлебниковской экспозиции в «Богах» и место действия в соответственной 2-й плоскости «Зангези» («Обнажаются кручи...»). Флоберовский мотив «мир холодеет», «Венера, полиловевшая от холода, дрожит...» (ср. в «Шамане и Венере»: «Покрыта пеплом из снежинок...») становится, как мы видели, в «Богах» почти сквозным. Это сочинение Флобера было памятно Хлебникову: в отрывке «Никто не будет отрицать того...» (СП, IV, 115—117) он пишет, с точной датой 26 января 1918 г.: «Я выдумал новое освещение: я взял «Искушение святого Антония» Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую: множество имен, множество богов мелькнуло в сознании... и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел...» (вспомним ремарку: «Пепел богов падает сверху»). Сжигая книгу, Хлебников реализовал то, что в ней описывалось: гибель богов. «Только обратив ее в пепел и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг». К этому остается добавить, что у Лукиана в «Зевсе трагическом» боги собираются для того, чтобы послушать с Олимпа спор двух философов

---

[9] «Литературное обозрение», 1982, № 4, с. 108—109.

[10] *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия: набросок 1. Прага, 1921, с. 55—56.

[11] *Лукиан.* Сочинения. Т. 1: Биография. Религия. М., 1915. Там же — «Разговоры богов», где много места уделено Эроту-забавнику.

о том, есть ли боги, и победу одерживает тот, который неопровержимо доказывает: богов нет. Гибель богов — и там и тут.

Отношение к богам у Хлебникова оказывается амбивалентным. Боги как символы человечества прекрасны — отсюда идиллия исходного стихотворения «Туда, туда, где Изанаги...». Но боги как реальные хозяева мировых событий — это зло, это гнет, который должен быть свергнут (богоборческая тема, проходящая в творчестве едва ли не всех футуристов). Свержение это происходит в «Зангези», который был написан через два месяца после «Богов». Во 2-й плоскости («Истина: боги близко!..») боги занимаются своими делами и обмениваются репликами без ремарок — почти теми же строчками, что в пьесе «Боги». В 11-й плоскости «боги шумят крылами, улетая ниже облака» и, прокричав десяток строк, исчезают («Боги улетели, испуганные мощью наших голосов. К худу или к добру?»). Это — потому, что в промежутке Зангези открыл людям закон времени и судьбы, звездный язык вселенной и все роды разума, сделав их «могатырями». Зангези делал это на земле — а что делалось в этом промежутке на небе? Там Судьба, открывшаяся людям как закон, открывалась не знающим закона богам как гадание, как жребий. А форма этого гадания — считалка.

В поведении богов в пьесе Хлебникова можно найти аналоги всем этапам считания. При считании играющие становятся в ряд или в круг, каждый на свое место; считалочник начинает обходить всех, скандируя считалку по слогу или по слову на каждого; на кого-то падает последнее «выйди вон» (или «бакс», или «крест» и пр.), и он выходит из круга; счет продолжается, круг постепенно сужается, пока не остается последний — тот, кому водить. Что мы видим в «Богах»? Ряда или круга, конечно, нет, но все боги неподвижны на своих местах, в репрезентативных позах: они готовы к считанию. Кто считалочник? Можно полагать, что о его роли напоминает Эрот/Амур: он один движется, суетится и даже колотит Юнону осокой, как настоящий считалочник, касающийся рукой пересчитываемых. Любовь, ведущая считалку, исход которой смерть,— образ вполне архетипический и очень по-хлебниковски выраженный. А можно полагать, что роль считалочника переходит от бога к богу со сменой реплик — при большом числе играющих и долгом считании считалочники могут меняться[12]. Текст считалки — вся пьеса (по крайней мере, почти вся ее заумная часть). Время течет божественно-медленно, и, скучая от счета до счета, Венера успевает поплакать об Озирисе, Кали — поторжествовать над убитой жертвой, а Перун — ввести в круг нового играющего, Ундури. Роковое «выйди вон» падает на Бальдура — почти тотчас после того, как Лель, эта третья ипостась Эрота/Амура, сказал свои несколько строк и Юнона позвала «Бальдур, иди сюда»[13]: любовь и смерть смыкаются. Бальдур убит, круг богов сужается. И здесь мы начинаем понимать, что он — не первая и не последняя жертва, что это не первый и не последний цикл счета. Бальдуру предшествовал Озирис, в начале пьесы оплакиваемый Венерой (может быть, по созвучию, он и был Зи-зи ризи, последний любовник Юноны?), а за ним последуют, рано или поздно, все остальные

---

[12] *Виноградов Г. С.* Указ. соч., с. 37.

[13] Хлебников упорно представлял себе строгую римскую Юнону любвеобильной «небесной бабой» — вспомним раннюю балладу «Любовник Юноны».

боги. В эту картину уже легко вписываются и речи Кали о смерти, и Ундури, высеченный остяком, и снежный пепел богов, падающий с неба.

Так представляет себе и читателю Велимир Хлебников одну из постоянных тем мировой мифологии, тему гибели богов,— в виде исполинской считалки.

ПОСТСКРИПТУМ. Эта статья была написана более 10 лет назад и долго ждала публикации в несостоявшемся московском сборнике о В. Хлебникове. С тех пор на смежную тему появилась превосходная работа: *Vroon R.* Four analogues to Xlebnikov's «Language of the Gods», in: The structures of the literary process: Studies dedicated to the memory of Felix Vodicka, ed. by P. Steiner a. o. Amsterdam, 1982, p. 581—597. «Четыре аналога» — это 1) перечни собственных имен («Шли чоктосы и команчи...» — «боги как будто силятся выговорить собственные имена»), 2) поливановские «звуковые жесты японского языка» («горогоро — звук грома...»), 3) сектантская глоссолалия («Шуа эа, шуа эа...») и 4) детская речь и, в частности, считалки. Нам хотелось показать, что значение последнего аналога в этом ряду особенное.

«ПОЭМА ВОЗДУХА» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

1. Текст. Источник — единственная прижизненная публикация в «Воле России», 1930, № 1, с. 16—26 (фотокопия — в «Несобранных произведениях» под ред. Г. Витженса. Мюнхен, 1971). Исправление опечаток по рукописи — в изд. «Стихотворения и поэмы» под ред. Е. Б. Коркиной (Л., 1990, с. 575—584).

[I] Ну, вот и двустишье
Начальное. Первый гвоздь.
Дверь явно затихла,
Как дверь, за которой гость.
Стоявший — так хвоя
У входа, спросите вдов —
Был полон покоя,
Как гость, за которым зов
Хозяина, бденье
Хозяйское. Скажем так:
Был полон терпенья,
Как гость, за которым знак
Хозяйки — всей тьмы знак! —
Та молния поверх слуг!
Живой или призрак —
Как гость, за которым стук
Сплошной, не по средствам
Ничьим — оттого и мрем —
Хозяйкина сердца:
Березы под топором.
Расколотый ящик
Пандорин, ларец забот!
Без счету — *входящих*,
Но кто же без стука — ждет?
Уверенность в слухе
И в сроке. Припав к стене,
Уверенность в ухе
Ответном. (Твоя — во мне.)
Заведомость входа.
Та сладкая (игры в страх!)
Особого рода
Оттяжка — с ключом в руках.
Презрение к чувствам,
Над миром мужей и жен —
Та Оптина пустынь,
Отдавшая — даже звон.
Душа без прослойки
Чувств. Голая, как феллах.
Дверь делала стойку.
Не то же ли об ушах?
Как фавновы рожки
Вставали. Как ро-та... пли!
Еще бы немножко —
Да просто б сошла с петли
От силы присутствья
Заспинного. В час смертей
Так жилы трясутся,
Натянутые сверх всей
Возможности.
Стука
Не следовало. Пол — плыл.
Дверь кинулась в руку.
Мрак — чуточку отступил.

[II] Полная естественность.
Свойственность. Застой.
Лестница, как лестница.
Час — как час (ночной).
Вдоль стены — распластанность
Чья-то. Отдышав
Садом, кто-то явственно
Уступал мне шаг —
В полную божественность
Ночи, в полный рост
Неба. (Точно лиственниц
Шум, пены о мост ...)
В полную неведомость
Часа и страны.
В полную невидимость —
Даже на тени.
(Не черным-черна уже
Ночь — черна-черным!
Оболочки радужной
Киноварь, кармин...
Расцедив сетчаткою

Мир на сей и твой —
Больше не запачкаю
Ока — красотой!)
Сон? Но в лучшем случае —
Слог. А в нем? Под ним?
Чудится? Дай вслушаюсь:
Мы, а шаг один!
И не парный, слаженный,
Тот, сиротство двух,
Одиночный — каждого
Шаг — пока не дух:
Мой. (Не то, что дыры в них —
Стыд, а вот — платать!)
Что-то нужно выравнять:
Либо ты на пядь
Снизься, на мыслителей
Всех — державу всю!
Либо — и услышана:
Больше не звучу.

[III] Полная срифмованность.
Ритм, впервые мой!
Как Колумб здороваюсь
С новою землей —
Воздухом. Ходячие
Истины забудь!
С сильною отдачею
Грунт, как будто грудь
Женщины под стоптанным
Вое-сапогом.
(Матери — под стопками
Детскими...)
В тугом —
Шаг. Противу мнения:
Не удобохож —
Путь. Сопротивлением
Сферы — как сквозь рожь
Русскую, сквозь отроду —
Рис,— тобой, Китай!
Словно моря противу
(Противу — читай —
По сердцу!) сплечением
Толп — Гераклом бьюсь!
— Землеизлучение.
Первый воздух — густ.
Сню тебя иль снюсь тебе,—
Сушь, вопрос седин
Лекторских. Дай вчувствуюсь:
Мы, а вздох один!
И не парный, спаренный
Тот, удушье двух —
Одиночной камеры
Вздох: — еще не взбух
Днепр? Еврея с цитрою
Взрыд: — ужель оглох?
Что-то нужно выправить:
Либо ты на вздох
Сдайся, на всесущие
Все,— страшась, прошу.
Либо — и отпущена:
Больше не дышу.

[IV] Времечко осадное,
То сыпняк в Москве!
Кончено. Отстрадано
В каменном мешке
Легкого! Исследуйте
Слизь! Сняты врата
Воздуха. Оседлости
Прорвана черта.

Мать! Не даром чаяла:
Цел воздухобор!
Но сплошное аэро —
Сам — зачем прибор?
Твердь, стелись под лодкою
Легкою — утла!
Но — сплошное легкое —
Сам — зачем петля
Мертвая? Полощется,
Плещется... И вот —
Не жалейте летчика!
Тут-то и полет!
Не рядите в саваны
Косточки его.
Курс воздухоплаванья —
Смерть, и ничего
Смертного в ней. (Розысков
Дичь... Щепы?.. Винты?..)
Ахиллесы воздуха
— Все! — хотя б и ты,
Не дышите славою,—
Воздухом низов.
Курс воздухоплаванья
Смерть, где все с азов,
Заново...

[IVa] Слава тебе, допустившему бреши:
Больше не вешу.
Слава тебе, обвалившему крышу:
Больше не слышу.
Солнцепричастная, больше не щурюсь:
Дух — не дышу уж.
Твердое тело есть мертвое тело:
Оттяготела.

[V] Легче, легче лодок
На слюде прибрежий.
О, как воздух легок:
Реже — реже — реже...
Баловливых рыбок

Скользь — форель за
кончик...
О, как воздух ливок,
Ливок! Ливче гончей
Сквозь овсы, а скользок!
Волоски — а веек! —
Тех, что только ползать
Стали — ливче леек!
Чтó я — скользче лыка
Свежего и лука.
Пагодо-музы́кой
Бусин и бамбука,—
Пагодо-завесой...
Плещь! Все шли б и шли бы...
Для чего Гермесу —
Крыльца? Плавнички бы —
Пловче! Да ведь ливмя
Льет! Ирида! Ирис!
Не твоим ли ливнем
Шемахинским или ж
Кашемирским...
Танец —
Ввысь! Таков от клиник
Путь: сперва не тянет
Персть, потом не примет
Ног. Без дна, а тверже
Льдов! Закон отсутствий
Всех: сперва не держит
Твердь, потом не пустит
В высь.
Наяда? Пэри?
Баба с огорода!
Старая потеря
Тела через воду.
(Водо-сомущения
Плеск. Песчаный спуск.)
— Землеотпущение.
Третий воздух — пуст.

[VI] Седью, как сквозь невод
Дедов, как сквозь косу
Бабкину,— а редок!
Редок, реже проса
В засуху. (Облезут
Все, верхи бесхлебны.)
О, как воздух резок,
Резок, реже гребня
Песьего. Для песьих
Курч. Счастливых засек —
Редью. Как сквозь просып
Первый (нам-то — засып!)
Бредопереездов
Редь, связать — немóжность.
О, как воздух резок,
Резок, резче ножниц,
Нет, резца... Как жальцем —
В боль — уже на убыль.
Редью, как сквозь пальцы...
Сердца, как сквозь зубы —
Довода — на credo
Уст полураскрытых.
О, как воздух цедок,
Цедок, цедче сита
Творческого (влажен —
Ил, бессмертье — сухо).
Цедок, цедче глаза
Гетевского, слуха
Рильковского... (*Шепчет*
Бог, своей — страшася
Мощи...)
А не цедче
Разве только часа
Судного...
В ломоту
Жатв — зачем рождаем?
...Всем неумолотом,
Всем неурожаем
Верха... По расщелинам
Сим — ни вол ни плуг.
— Землеотлучение.—
Пятый воздух — звук.

[VII] Голубиных грудок
Гром — отсюда родом!
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче года
Нового! Порубок —
Гуд, дубов под корень.
О, как воздух гудок,
Гудок, гудче горя
Нового, спасиба
Царского. Под градом —
Жести, гудче глыбы
В деле, гудче клада
В песне, в большеротой
Памяти народной.
Соловьиных глоток
Гром — отсюда родом!
Рыдью, медью, гудью,
Вьюго-Богослова
Гудью, точно грудью
Певчей — небосвода
Небом или лоном
Лиро-черепахи?
Гудом, гудче Дона
В битву, гудче плахи
В жатву... По загибам,
Погрознее горных,
Звука — как по глыбам
Фив нерукотворных!
Семь — пласты и зыби!
Семь — heilige Sieben!
Семь в основе лиры,
Семь в основе мира.
Раз основа лиры —
Семь, основа мира —

Лирика. Так глыбы
Фив по звуку лиры.
О, еще в котельной
Тела — «легче пуха!»
Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом — чистым духом
Быть. Оставьте буквы —
Веку.
Чистым слухом
Или чистым звуком
Движемся? Преднота
Сна. Предзноб блаженства.
Гудок, гудче грота
В бури равноденствья.
Темени — в падучке,
Голода — утробой
Гудче... А не гудче
Разве только гроба
В Пасху...

[VIIa] И гудче гудкого
Паузами, промежутками
Мочи, и движче движкого
Паузами, передышками
Паровика за мучкою ...
Чередованьем лучшего
Из мановений божеских:
Воздуха с — лучше-воздуха!
И — не скажу, чтоб сладкими —
Паузами: пересадками
С местного в
межпространственный —
Паузами, полустанками
Сердца, когда от легкого —
Ох! — полуостановками
Вздоха,— мытарства рыбного
Паузами, перерывами
Тока, паров на убыли
Паузами, перерубами
Пульса — невнятно сказано:
Паузами — ложь, раз
спазмами
Вздоха... Дыра бездонная
Легкого, пораженного
Вечностью...
Не все ее —
Так. Иные — смерть.
— Землеотсечение.
Кончен воздух. Твердь.

[VIII] Музыка надсадная!
Вздох — всегда вотще!
Кончено! Отстрадано
В газовом мешке
Воздуха. Без компаса
Ввысь! Дитя — в отца!
Час, когда потомственность
Ска - зы - ва - ет - ся.
Твердь! Голов бестормозных
Трахт! И как отсечь:
Полная оторванность
Темени от плеч —
Сброшенных. Беспочвенных —
Грунт! Гермес — свои!
Полное и точное
Чувство головы
С крыльями. Двух способов
Нет — один и прям.
Так, пространством всосанный,
Шпиль роняет храм —
Дням. Не в день, а исподволь
Бог сквозь дичь и глушь
Чувств. Из лука выстрелом —
Ввысь! Не в царство душ —
В полное владычество
Лба. Предел? — Осиль:
В час, когда готический
Храм нагонит шпиль
Собственный — и вычислив
Все — когорты числ! —
В час, когда готический
Шпиль нагонит смысл
Собственный...

Мёдон, в дни Линдберга.

2. Повод. Дата «Поэмы воздуха» (ПВ), 15 мая — 24 июня 1927 г., обозначена: «в дни Линдберга». Это — торжество первого трансатлантического перелета. Отношение Цветаевой к такого рода победам над стихией, по-видимому, амбивалентно: она приемлет их как «победы человеческого духа над стихией» и осуждает как «победы человеческой плоти над стихией». Как всегда, она с теми, кто борется, и против тех, кто победил. Линдберг боролся с сильнейшим, рисковал жизнью, и поэтому она с ним; герои «Лестницы» или «Оды пешему ходу» пожинают плоды, не борясь и не рискуя, и поэтому она против них и за побежденную стихию. Но если бы Линдберг не победил, а погиб в борьбе, он был бы для Цветаевой еще более бесспорным героем — поражение плоти есть ручательство в победе духа. Отсюда —

3. Тема. Она может быть определена: «смерть и вознесение». Летчик есть подобие поэта, преодолевателя всего земного (ср. о догоняющих бога: «И поэты, и летчики — Все отчаивались!» в стих. «Бог», 1922); но подобие — несовершенное, наивно надеющееся на утлый «прибор» и обольщающееся жизнью и славой вместо смерти и самоотречения (самоотрешения), в которых только и есть истинное вознесение, победа над воздухом. За несколько месяцев до ПВ те же темы смерти-несмерти и вознесения являлись в поэме на смерть Рильке «Новогоднее» (Н) (ср. там «нет ни жизни, нет ни смерти: третье, новое», здесь «смерть, и ничего смертного в ней»).

4. Членение: композиция размеров. Метрическая композиция поэмы выглядит так (нумерация отрывков добавлена нами):

[Пролог: ЗЕМЛЯ.]		
I	[ДВЕРЬ.] Ну, вот и двустишье...	Логаэд 2ж3м
[Часть первая: ОТРЫВ ОТ ЗЕМЛИ.]		
II	[ШАГ.] Полная естественность...	Хорей 3д3м
III	[ВЗДОХ.] Полная срифмованность...	Хорей 3д3м
IV	[ПОЛЕТ.] Времечко осадное...	Хорей 3д3м
IVa	Слава тебе, допустившему бреши	Дакт. 4ж2ж
[Часть вторая: ПРЕОДОЛЕНИЕ ВОЗДУХА.]		
V	[ВЛАЖНОСТЬ.] Легче, легче лодок...	Хорей 3ж3ж + 3д3м
VI	[СУХОСТЬ.] Седью, как сквозь невод...	Хорей 3ж3ж + 3д3м
VII	[ЗВУЧНОСТЬ.] Голубиных грудок...	Хорей 3ж3ж
VIIa	И гудче гудкого...	Логаэд 3д3д + Х3д3м
[Эпилог: НЕБО.]		
VIII	[БЕСКОНЕЧНОСТЬ.] Музыка надсадная...	Хорей 3д3м

Таким образом, из 8 отрывков первый (особенно) и последний метрически отделены, а средние объединены в две группы по три, каждая из которых заканчивается вставкой в другом размере (IVa и VIIa), явно отмечающей композиционную паузу.

5. Связи: композиция повторов. Рубрикация и организация текста системой параллелизмов и иных повторов — обычный цветаевский прием. Наиболее заметные (перекидывающиеся из главы в главу) повторы такого рода — следующие:

I) (Перекличек с другими отрывками нет.)
II) Полная естественность... Дай вслушаюсь: Мы, а шаг один! И не парный... Что-то нужно выравнять — либо — либо — больше не звучу.
III) Полная срифмованность... Землеизлучение. Первый воздух — густ... Дай вчувствуюсь: Мы, а вздох один! И не парный... Что-то нужно выправить — либо — либо — Больше не дышу.
IV) ...Кончено. Отстрадано в каменном мешке...
V) О, как воздух... легок — реже — ливок — скользок — веек... Потеря тела через воду... Землеотпущение. Третий воздух — пуст.
IV) О, как воздух... редок — резок — цедок... А не цедче разве только часа судного... Землеотлучение. Пятый воздух — звук.
VII) О, как воздух — гудок... Потеря тела через ухо... А не гудче разве только гроба в Пасху... Землеотсечение. Кончен воздух. Твердь.
VIII) Кончено. Отстрадано в газовом мешке... Полная оторванность... Полное владычество...

Схематически это плетение повторов можно изобразить: О—АБВ—АгБВ—Д—ЕжГ—ЕзГ—ЕжзГ—ДА. Рисунок этой риторической композиции, понятно, богаче и сложнее, чем метрической; но основное членение 1+([2+3]+4+4а)+(5+6+7,7а)+8 подтверждается.

6. Первый гвоздь. Поэма начинается яркой двусмысленностью: «первый гвоздь» — это и (1) первый приступ к созданию, сколачиванию поэмы («двустишье начальное»), и (2) первый шаг к смерти: ср: «последний гвоздь вбит. Винт, ибо гроб свинцовый...» и у Блока: «когда палач рукой костлявой вобьет в ладонь последний гвоздь...» (ср. о Христе ниже п. 33). Блоковские ассоциации подчеркнуты и темой (ср. «Авиатор») и размером (ср. стихи на смерть самого Блока: «Без зова, без слова, Как кровельщик падает с крыш...»). Ведущим оказывается (2) значение: оно поддержано вереницей «смертных» образов — «хвоя у входа», «береза под топором», «расколотый... ларец [жизненных] забот» (как бы с точки зрения избавляющейся от забот Пандоры, а не подпадающего под них человечества), «ро-та... пли!», «оттого и мрем».

7. Дверь и гость. От «дверь явно затихла» до «да просто б сошла с петли» (как с ума) и «так жилы трясутся...» — перед нами допредельное нарастание напряженности ожидания гостя: через дверь ждущий чувствует гостя, гость — ждущего. Кто этот гость? Здесь постепенно напрашиваются три варианта ответа. (1) От традиционной тематики поэзии вообще: это партнер по любовному свиданию. (2) От «смертной» тематики данной поэмы: это вестник смерти, медиатор между богом и человеком — или (2а, древнее представление) общий для всех гонец-психопомп, вроде Гермеса или Азраила, или (2б, позднее представление) особый для каждого умерший ближний, который является и «зовет» (для Цветаевой 1927 г: такой ближний — конечно, прежде всего Рильке)[1]. (3) От поэтического мира Цветаевой в целом: это второе «Я» героини, ее двойник (ср. в Н о Рильке: «Не поэта с прахом, духа с телом (обособить — оскорбить обоих), а тебя с тобой, тебя с тобою ж — быть Зевесовым не значит лучшим,— Кастора-тебя с тобой-Поллуксом, мрамора-тебя с тобою-травкой не разлуку и не встречу — ставку очную: и встречу и разлуку первую...»: встреча с самим собой как смерть или предвестие смерти — мотив, известный в литературе). Чтобы пояснить этот ответ, нужно отступление о модели мира Цветаевой.

8. Подковообразный мир. Представим себе «мир Цветаевой» как разомкнутое кольцо, вроде подковообразного магнита. На противоположной стороне от разрыва — бог: в нем все едино и слитно, «все... спелись». К одному полюсу усиливается материальность, к другому — духовность; по одну сторону разрыв в кольце — апофеоз духа (поэт, Ипполит, Царевич, Георгий...), по другую — апофеоз красоты и страсти (Афродита, Федра, Царь-девица, Елена, Гончарова...). Они ищут взаимодополниться и влекутся друг к другу. Прежде всего, конечно,— по кратчайшему пути, через разрыв; но этот путь (столкновение двух самоутверждений) гибелен и кончается трагедией. Верен только противоположный путь (двух самоотрицаний), дальний, в обход всего кольца — к слиянию в боге («где даже слов-то нет: Тебе — моей...»). Отсюда — вечная цветаевская тема разлуки и разминовения как единственной долж-

---

[1] Ср. в письме к Тесковой 22.1.1929 о Рильке: «Убеждена еще, что когда буду умирать — за мной придет. **Переведет** на тот свет, как я сейчас перевожу его (за руку) на русский язык. Только так понимаю — перевод».

ной (по крайней мере, для нее) формы существования. И такое разминовение на одной стороне кольца и слияние на другой происходит не только между людьми, но и в каждом человеке.

9. Гость и хозяин. В таком случае, начало поэмы — это встреча через дверь-разрыв «себя с собою ж», это смерть. Человек за дверью это «гость, за которым» сам хозяин (хозяйка), его зов, бденье, терпенье, стук сердца. Говорящий (хозяин) стоит перед гостем со стороны разрыва в кольце и в то же время стоит за гостем, огибая разрыв по противоположной, дальней стороне, через бога. «Та молния поверх слуг» — это, так сказать, то короткое замыкание между полюсами через разрыв, о котором уже упоминалось.

10. «Попытка комнаты». В этой поэме 1926 г. (ПК) совершенно аналогично описывается и другая встреча — не «с собою ж», а с Рильке (авторское признание — в очерке «Твоя смерть»), тогда еще живым, но с Цветаевой не встречавшимся и не должным встречаться. Место действия — «Гостиница Свиданье Душ», прообраз которой — «тот свет» (ср. в Н: «один лишь свет тот — наш был»); двери нет, гость является к героине из-за спины ее (ср. «от силы присутствья заспинного»), через гадательную четвертую стену (стену спины, «атаки в тыл», «расстрелов»: т. е. тоже свиданье есть смерть), за которой — незамкнутость коридорного сквозняка. И в ПК, и в ПВ героиня стоит на одном из полюсов магнита перед разрывом кольца; и там и тут она совершает для встречи полный круг по кольцу, но в противоположных направлениях. В ПК она через разрыв кольца является (светом во сне) своему двойнику, и оживленный этим двойник, пронесшись по круговому коридору, является у нее за спиной. В П.В она (стуком «хозяйкина сердца») проносится по кольцу, звучит за спиной двойника и толкает его вперед, через разрыв, через дверь явиться перед ее лицом. Остальные переклички ПК и ПВ (напр., «всем нам на **том свету** с пустотою сращать пяту тяготенную...») лежат на виду и комментария не требуют.

11. Рильке. Таким образом, отождествление «гостя» так и остается неоднозначным. Можно лишь сказать, что подсказанный ПК образ Рильке может служить общим знаменателем для всех трех намеченных вариантов: он и партнер по любовному свиданию (хотя бы «душ»), и умерший ближний как вестник смерти, и, почти без натяжек, цветаевское второе «Я»[2]. Но прямых указаний на Рильке в тексте ПВ нет, поэтому вводить этот образ в нашу интерпретацию мы не вправе; в дальнейшем мы будем его называть «двойник» или «спутник». Интересно было бы сопоставить ПВ, ПК и Н с двумя «Реквиемами» самого Рильке; но это (как и весь вопрос об истоках цветаевской мифологии в ПВ) выходит за рамки нашего разбора.

12. Душа. Нарастающая интериоризация признаков хозяина (зов — бденье — терпенье — стук сердца), гостя (полон покоя — полон терпенья — живой или призрак) и причин спокойствия гостя (уверенность в слухе и сроке — уверенность в ухе ответном — заведомость входа — презрение к чувствам) вплотную подводят к следующему члену: «Душа без прослойки чувств. Голая, как феллах» (Восток как чистая духовность — отголосок «Крысолова», ср. ниже п. 20). По логике параллелиз-

[2] Рильке перекликается и с «авиационной» темой ПВ — хотя бы 23-м сонетом к Орфею, близким по смыслу к отр. IV (но без мотива смерти).

мов, эти слова относятся тоже к гостю: гость и есть душа. Это не четвертый вариант отождествления героя, это лишь уточнение третьего варианта: из двух полярных «Я» героини ожидающим является тело, а приближающимся — душа. Получается любопытное выворачивание наизнанку обычного представления: смерть — это не «когда душа разлучается с телом», а «когда душа соединяется с телом». Отметим две характерные двусмысленности. (1) «Презрение к чувствам» — сперва кажется, что имеются в виду чувства-эмоции («над миром мужей и жен»), потом — что чувства-ощущения («отдавшая даже звон»); может быть, это взаимопродолжение: сперва отречение от чувств-эмоций, очищение до монашества, а потом — от чувств-ощущений, еще дальше. (2) «Пол плыл» — по аналогии с ПК (от «Ну, а пол?..— Был. Не всем...» до «Пол же — что, кроме «провались!» — полу?..») здесь имеется в виду, несомненно, не только пол—половицы (ср. «ног под собой не чуять»), но и пол—секс («свиданье душ»): т. е. это тоже часть отречения от чувств.

13. Схождение и восхождение. Итак, героиня и ее двойник из-за двух сторон двери соединяются в разрыве магнитного кольца и отсюда начинают восхождение, а потом вознесение к богу сквозь семь небес. Восходящие названы словом «мы»; бог, к которому они восходят,— словом «ты». В этом «мы» самое примечательное — быстрое и незаметное исчезновение двойника: он то ли сливается с героиней, то ли растворяется в темноте («вдоль стены распластанность чья-то»). Переведя через порог и указав путь, вестник исчезает за ненадобностью: героиня еще чувствует его присутствие, но идет уже одна («*мы*, а шаг один»). Впрочем, если бы и вдвоем, это был бы шаг двух одиночек: к богу все восходят только поодиночке, хотя бы и за кем-то вслед. Что «ты» — это бог, почти не вызывает сомнений. Подъем идет «в полную божественность ночи», «ты» находится наверху, поднимающийся просит или облегчить ему подъем, или «снизиться» на свою державу «мыслителей», «сдаться на вздох» всего сущего. (Бог как мысль, бог как Не-сущий,— об этом см. ниже, п. 31—32). Попутный образ «Еврея с цитрою взрыд: ужель оглох?» — это, почти бесспорно, Давид-псалмопевец. Если так, то и «Сню тебя иль снюсь тебе — сушь, вопрос седин лекторских» (разница между субъективным и объективным идеализмом) — фраза, вполне уместная в этом контексте.

14. Сон. Этот мотив упоминается в ПВ лишь дважды: здесь и в отр. II («Сон?.. А в нем? под ним?..»); кроме того, слова «над миром мужей и жен» были реминисценцией из стихотворения 1924 г. «Сон». Но небезразлично, что он уже был подробно разработан в ПК (от «В пропастях под веками некий, нашедший некую» до «в первом сне, когда веки спустишь, это я на тебя...») и непосредственно перед тем в «С моря» (еще не к заочному Рильке, а к заочному Пастернаку, но образы те же: «Из своего сна прыгнула в твой. Снюсь тебе. Четко?..» и т.д. до «Давай уснем... Ведь не совместный сон, а взаимный: в боге, друг в друге... Выходы из — зримости»). Эта тема взаимного сновидения, разговора через сон явно тоже перекликается с «сню тебя иль снюсь тебе».

15. Развоплощение. Тема «душа без прослойки чувств...» здесь детализируется: как отречение от зрения, от слуха, от осязания. Тот свет — внечувственный («в полную невидимость...»), вне времени и пространства («в полную неведомость часа и страны...»). Отречение от зрения описано подробнее всего: «Расцедив сетчаткою...» и т. д. (ср. ниже

п. 21). Отречение от слуха дано менее отчетливо: от «лиственниц шум, пены о мост» (с неслучайным перебоем ритма и диссонансными рифмами) до «услышана: больше не звучу». Отречение от осязания, по-видимому, заключено в темной до загадочности фразе «не то, что дыры в них,— стыд...»: не то стыдно, что башмаки дырявые, а то стыдно, что приходится их чинить; шаг есть осязание башмаками лестницы, земли, и не то жалко, что порой это осязание исчезает, а то, что нельзя сбросить его, отречься от него совсем. Как шаг есть осязание земли, так вздох — осязание воздуха; отсюда завершение: «больше не дышу».

16. Сопротивление воздуха. Отрывок I кончался напряженностью перед встречей с гостем; отрывок II начинался ненапряженностью, «естественностью», «застоем»; в отрывке III ее сменяет новая напряженность, но уже радостно-гармоническая: «полная срифмованность, ритм, впервые мой» («тот свет», в котором, по Цветаевой, поэт — отроду свой). Ритм — это еще не слияние и растворение, но это борьба на равных, чередование напоров и отпоров, и она отрадна («противу — читай: по сердцу»). Борьба эта идет против сопротивления воздуха: за всходом по лестнице — всход по воздуху. (Примечательна двусмысленность: «ходячие истины забудь» — не только «привычные» истины, но и «относящиеся к ходьбе»). Переход от «шага» к «вздоху» постепенен. Сперва речь идет о сопротивлении снизу, как при настоящем шаге: «с сильною отдачею грунт». Дальше два неожиданных образа (как бы «смерть» и «новая жизнь»): женская грудь под сапогом солдата, который раздавливает ее, несмотря на ее упругое сопротивление, и под «стопками» младенца, который, играя, ходит по лежащей навзничь матери, и она вздымает его, несмотря на его давление. (Опять двусмысленность: «отдача» оружия или преграды при толчке — душевная отдача матери ребенку.) Затем, через обоюдозначные выражения «в тугом шаг», «не удобохож путь» речь переходит к сопротивлению спереди — как при вздохе, как при ветре в лицо. Это «сопротивление [воздушной] сферы» сравнивается с сопротивлением стеблей идущему через рожь или рис и с сопротивлением Чермного моря «сплечению толп» Исхода (исхода из жизни, как из плена). Итог двум сопротивлениям — в словах: «Землеизлучение. Первый воздух — густ», мы еще в околоземной атмосфере.

17. Творительный падеж. Здесь в поэме впервые появляется творительный движения через пространство: «сопротивлением сферы», «тобой, Китай!» (как бы: «как сквозь рожь русскую, как тобой, Китай, с твоим отроду поглощаемым рисом, движемся мы...»). После этого он повторяется не меньше 20 раз вплоть до «...спазмами вздоха» (отр. VIIa), т. е. до самого выхода из сферы воздуха,— и все эти 20 обстоятельств места опираются только на 2 (!) сказуемых — «все шли б и шли бы» (отр. V) или «чистым звуком движемся» (отр. VII). Столь обширная конструкция на столь малой опоре — типичная для Цветаевой гипертрофия стилистического приема.

18. Освобождение. Отрывок IV завершает отрыв от земли. Меняется точка зрения: до сих пор был взгляд восходящего ввысь, теперь — взгляд взошедшего с выси. Меняется сама возможность зрения («солнцепричастная, больше не щурюсь...»): после отречения от зрения — обретение нового зрения. Меняется адресат обращения — теперь это не бог вверху, а мир внизу («не жалейте!» и пр.). Радость освобождения показана через три уподобления: прорыв из осады («времечко осадное»,

воспоминание о Москве гражданской войны), прорыв из черты оседлости (осада и черта = война и мир, временное и постоянное, ср. «гетто избранничеств»), освобождение воздуха-духа из легкого-плоти. Обыгрывается противоречивость слова «легкое»: легкое как плоть есть тяжесть, каменный мешок; настоящая же легкость есть дух, есть «сам» летящий. Как для духа-вздоха легкое есть лишь бремя, так для летчика аэроплан есть лишь мертвая петля на человеческом порыве ввысь. Аэроплан — это дешевая победа над «воздухом низов»; а победа над воздухом вершин — это смерть, ей-то и учит истинный «курс воздухоплаванья». Смерть — не конец («ничего смертного в ней»), а начало настоящей жизни («где все с азов, заново...»).

18а. Мертвая петля. Упоминание о ней послужило толчком к интересной контринтерпретации, предложенной в одном устном обсуждении. В перспективе дальнейшей жизни и судьбы Цветаевой содержание ПВ осмысляется не просто как смерть, а как самоубийство: слова «петля мертвая» — ключевые; «первый гвоздь» в начале — тот, на который самоубийца закидывает петлю; «редкий» и «резкий» воздух», «полуостановки» вздоха и сердца — предсмертное удушье; «полная оторванность темени от плеч сброшенных», ощущение летящей головы — встряска тела в петле. Не решаемся присоединиться к такому толкованию, хоть оно и смело и выразительно.

19. Благодарение. За апофеозом катастрофы в отр. IV —благодарение богу в отр. IVa: именно за то, что он создал материю бренной, дав этим возможность высвободиться духу: «я — брешь, невесомая среди весомого (ср. «с их невесомостью в мире гирь»), я не слышу, потому что сама — слух, я не вижу (как «в мире, где каждый и отч и зряч»), потому что сама — зрение, я не дышу, потому что сама — дух». Вместо «чувств», контактов духа с материей, перед нами чистый дух, с одной стороны, и мертвое тело, с другой.

20. Влага и вертикаль. Отрывок V — самый светлый кусок ПВ: ни одного образа смерти или боли, только легкость, быстрота и (животворящая) влага. Здесь задается схема построения для всех отрывков V—VII: повторы «о, как воздух (таков-то): (таковее) того-то и того-то» — и вереница образов, ассоциирующихся с названными качествами. В отр. V так названы пять или шесть качеств. «Легкость» — лодки в прозрачной воде, баловливые рыбки. «Редкость» — без иллюстраций, о ней речь дальше. «Ливкость» — несущаяся гончая («сквозь овсы», как сквозь рожь в отр. III), льющаяся лейка. «Вейкость» — волосы младенцев (как ползавшего по матери в отр. III). «Скользкость» — свежее лыко, лук, бамбук. «Плавкость» — плавнички. Почти все эти мотивы уводят к теме воды: «плещь!» Параллельно развивается другой настойчивый мотив: вертикального направления (движения). Это форель на выдергивающей ее удочке, струи из лейки, стволы бамбука («пагодо-завеса», за которой — «пагодо-музыка бусин», пагоды с колокольчиками, явный отголосок «Крысолова»). Влага и вертикаль скрещиваются в образе ливня; а опасность дополнительной семантической окраски, «тяжелое движение вниз», тотчас нейтрализуется: во-первых, образом радуги («Ирида! Ирис!»), во-вторых, по-видимому,— тонкой и блестящей восточной ткани («ливнем шемахинским»). Этот кусок отличается почти искусственной разорванностью образов. Так, мотив «воздух ливок» разбит мотивами «скользок» и «веек»; фраза «веек, [как] волоски тех, что только пол-

зать стали» перестроена; «волоски — а веек! — тех, что...» и т. д.; двусмысленна фраза «Что́ я — скользче лыка...» (риторический вопрос? или сравнение «что я» = «как я»?); вероятная синтаксическая связь слов «пагодо-завесой» и «все шли б и шли бы» разрушена пунктуацией. Заметим попутно, что мотив музыки вернется в отр. VII, а мотивы лука (двусмысленность!) и Гермесовых крыльев — в отр. VIII.

21. Закон Архимеда. Вторая половина отр. V (после абзаца) — осмысление и обобщение этого чувства легкости: вместо разорванности — строгий параллелизм, вместо праздничности — строгий закон физики. Параллелизм описывает разницу между смертью и вознесением («от клиник путь» — из домов смерти): смерть — это земля пассивно не принимает умирающего («не тянет персть», «не держит твердь» земная — подкашиваются, не чуются ноги); вознесение — это земля активно отталкивает, а околоземный воздух выталкивает возносящегося (персть «не примет ног», твердь «не пустит в вес»). Воздух был описан как влага,— теперь о нем сказано «без дна, а тверже льдов!»: жидкая вода выталкивает плывущего так же, как отталкивают его твердый лед или твердое дно,— таков же и воздух. Таким образом, ничего банально-поэтического в этом вознесении нет: не водяная «наяда» и не воздушная «пэри» несут возносящегося, а действует вещественный и прозаичный, как «баба с огорода» (с ведрами!), закон Архимеда: «старая потеря тела через воду». В концовке отр. V («Водо-сомущения плеск... Песчаный спуск...» — одно из самых амбивалентных мест поэмы) подсказанная законом Архимеда картина погружения в воду связывается одновременно и с исцелением через чаемое движение воды (от Иоанна, 5, 2—4: «купальня, называемая по-еврейски Вифезда [Дом милосердия; ср. «таков от клиник путь...»] ...и кто первый входил в нее по возмущении воды, тот выздоравливал»), и с самоубийством через утопление. Общий знаменатель, однако, один: «землеотпущение» — плывущий-возносящийся отталкивается от земли, и земля его не удерживает.

22. Пустота. Последние слова отр. V «Третий воздух — пуст» неожиданны: они не подводят итог пройденному слою воздуха (как в отр. III), а предупреждают о следующем, предстоящем. Мотив «реже...» уже мелькнул в начале отр. V, но там «редкость» связывалась с радостной «легкостью», здесь — с болезненной «резкостью». Цепь образов, связанных с «редкостью»,— это прежде всего редеющие волосья и редеющие колосья: «седью», «сквозь косу бабкину», гребень «для песьих курч»; «реже проса в засуху», «всем неумолотом, всем неурожаем» неба. Оба эти ряда скреплены строкой «облезут все [волосы], верхи бесхлебны», оба опираются на образы из предыдущих отрывков: вейкие волоски (там младенца, здесь старика), сопротивляющиеся ходьбе стебли (там густые, здесь редкие). Далее, это «редь бредопереездов сквозь просып-засып сна между такими концами, которые и связать не можно»: концы эти — земная и посмертная жизнь, сон между ними — «засып для земной» и «просып» для посмертной жизни, редь — это несвязность, обрывистость, пунктирность сновидения (ср. п. 14; что такая же обрывистость и пунктирность лежит в основе структуры самой ПВ, мы видим на каждом шагу). Менее ясен предыдущий образ «счастливых засек редью» (может быть, лесоповалы — это засеки-преграды для бредущих по земле, но прорежающие просеки-проходы для летящих над землей провидцев и возносящихся?). Наконец, это «редь» души, прорывающейся с

уроном «сквозь пальцы сердца» (как дух-вздох из «каменного мешка» легкого), «редь» веры полураскрытых уст, прорывающейся с уроном «сквозь зубы довода» (сквозь заслоном противопоставленный ей разум). Но это уже переход ко второй половине отр. VI — к теме «фильтра».

23. Боль. Мотив «резче...» возникает как усиление мотива «реже...» (и сразу связан с ним через образ «гребня песьего», напоминающий о «гончей» из отр. V; но там была ливкость сквозь густые овсы, здесь — линька-облезание средь редеющего проса). Резкость — то, что делает редким: перед нами опять переход от пассивности к активности. От первого упоминания резкости ко второму она усиливается: «резче гребня — резче ножниц, нет, резца». (Ножницы — орудие только разрушительное, резец — созидательное: здесь впервые намеком вводится тема творчества, о которой — дальше.) В начале отрывка «бесхлебье» означало голод, здесь «ножницы» означают боль: тоже усиление. Но замечательно, что ни этот голод, ни эта боль не являются *только* страданием. «Бесхлебье» напоминает также и о том, что «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» т. е. творческих (от Матф. 4, 3); о боли сказано: «Как жальцем в боль — уже на убыль» — т. е. это зондом испытывается нарастание нечувствительности, преодолевающей боль. Так и отсюда происходит переход к теме «фильтра» — испытания и отсева.

24. Фильтр. Этот мотив мелькает еще в начале отрывка VI («как сквозь невод»), но полное развитие получает в словах «воздух цедок, цедче сита творческого... глаза Гетевского, слуха Рильковского...». Это «сито» — символ отсеивания творцом неудовлетворительных вариантов творимого: для Гете и Рильке — стихов, для бога — людей. По одну сторону «сита» (das Sieb, ср. ниже созвучное heilige Sieben: отмечено Н. В. Брагинской) — мир совершенных божьих замыслов, по другую — их несовершенных воплощений. Они несовершенны, потому что реализованы в материи: об этом сказано в первых скобках, «влажен ил, бессмертье сухо», где ил — не только «дотварный ил» («Крысолов») зарождения первой жизни на земле, но и, в частности, глина, из которой сотворен Адам, а сухое бессмертье — вдунутый в него божий дух. Почему бог создает такие несовершенные, полуземные творения,— об этом сказано во-вторых скобках, «шепчет Бог, своей страшася мощи» (т. е. творит вполголоса, вполсилы, страшась себя сам). Решающий отсев достойных бога творений от недостойных — Страшный суд: сито цедкого воздуха «не цедче только часа судного».

25. Творчество. Эта тема проходит здесь в четырех быстрых поворотах: влечение души к богу («кредо») — творящий бог — творящий поэт (Гете, Рильке) — творящий человек, ибо тот, кто рождает, тоже творит, но заведомо с недостаточными средствами, «в ломоту жатв», в поте лица своего есть хлеб свой. Отсюда — естественная реминисценция темы «бесхлебья» («неумолотом» и т. д.), а затем рубеж: «землеотлучение», утрата потребности в земных благах; и «Пятый воздух — звук», тема следующего отрывка. Отрывок VII — это приближение к концу небес, к тверди небесной, которая окружена «гудким» воздухом, как твердь земная — «густым». Эта твердь — граница бога; этот предпоследний воздух — место соприкосновения бога и мира, то есть место творчества. Тема творчества (шире — деятельности) становится здесь из

вспомогательной — основной; гудение — это атрибут творчества в самом символичном его проявлении, в песне.

26. Лира. Проявления творческой деятельности в отрывке VII перечислены так: «чувство — дело — песня — борьба — созидание — опять борьба — воскресение или смерть». Гуд чувства — это стук сердца («голубиных грудок гром») и ощущение горя и радости («горя нового, спасиба царского»). Гуд дела — это борьба со стихией («порубки», «жесть под градом»), физический труд («глыба в деле»), духовный труд («клад в песне»). Гуд песни перерастает в гуд божественного слова («гудью Вьюго-Богослова» — намек на прозвище апостола Иоанна «Воанергес, сын громов», от Марка 3, 17). Характерна последовательность образов исходящего звука: «грудью певчей — небосвода нёбом — лоном лиро-черепахи», грудь — рот — орудие. Гуд борьбы — это «Дон в битву» (достойная борьба для Цветаевой, как всегда,— не та, что за правое дело, а та, что за обреченное дело), «плаха в жатву» (видимо, та жатва, где «снопы стелют головами... на тоце живот кладут, веют душу от тела» ср., впрочем, «ломоту жатв» в отр. VI). И, наконец, центральное место ряда, гуд созидания, где духовный труд превращается в физический: так творится [божьим словом] мир земной природы («пласты и зыби»), так творится [Амфионовой лиро-черепахой] град человеческого общества (семивратные «Фивы нерукотворные»). Это место выделено четверной анафорой «Семь...», сбоем рифмовки с перекрестной на парную и необычным для лаконизма этой поэмы двукратным повторением одного и того же («Раз основа лиры — семь, основа мира — лирика...»). Семь струн творящей лиры, несомненно, параллельны здесь семи небесам цветаевского космоса.

27. Тяга. До этого места речь шла о творчестве как о духе, воплощающемся в материи,— о движении от бога в мир. Теперь Цветаева возвращается к основной теме — вознесению, развоплощению, движению от мира в бога. Перелом — на словах «О, еще в котельной тела — [душа] легче пуха!» (последние слова взяты в кавычки не как прямая речь, а во избежание двусмысленности «тела легче пуха»). Затем следует подхват «Архимедова» образа из отр. V: «Старая потеря тела через ухо» — там душа возносилась, выталкиваемая влагою нижнего воздуха, здесь, по другую сторону цедкого фильтра пустоты,— притягиваемая звучанием верхнего воздуха. Речь идет именно о звучании, гудении, а не о членораздельном слове: «буквы» — это тело, «звук/слух» — это дух, первые принадлежат «веку», второй — «вечности». (Ср. о словаре и звуке, «звук — штоком, флагом — дух» в «Крысолове».) Переход от отталкивания к притягиванию означает, что конец пути, притягательный предел уже близок: «преднота сна, предзноб блаженства». Перед тем как назвать этот предел, еще раз проходит «гуд борьбы»: «бури», «голод» (вспомним «бесхлебье»), «падучка». И наконец — цель названа: это воскресение, смертью-смерть-попрание («А не гудче разве только гроба в Пасху...»). Но перед этим последним блаженством проходит последнее страдание —

28. Перебой. Он начинается словами «И гудче гудкого...»: как смертью смерть, так уничтожается и гудом гуд, высший предел гуда есть отсутствие гуда. Гуд есть воздух («пятый»), отсутствие гуда есть «лучше—воздуха»: здесь, на их рубеже, начинается чередование их, паузы одного в другом. Слово «паузами» повторяется, учащаясь, шесть раз,

причем «áу» произносится как дифтонг, резкая аномалия в русской фонетической системе. Ритм меняется (на середине строки!) на 3-иктный логаэд, причем в 13 из 21 строк одно из ударений пропущено, что тоже воспринимается как аномалия. Этим создается почти физическое ощущение удушья, «полуостановок вздоха»: «кончен воздух». Синтаксически это подчеркнуто резким обрывом фразы на «Ох!»; лексически — накоплением параллелизмов на «полу-» (нейтральное «полустанками» — негативное «полуостановками») и на «пере-» (позитивное «передышками», нейтральное «пересадками», негативное «перерывами, перерубами»); тематически — сперва эвфемистическим «не скажу, чтоб сладкими паузами», потом образным «мытарства рыбного паузами» (человек без воздуха как рыба без воды; ср. форель в отр. V), и наконец, прямым называнием: «паузами — ложь, раз *спазмами* вздоха...»

29. Переход. Этот «конец воздуха» осмысляется как переход из воздушного в завоздушное пространство; порог между ними — твердь. (В воздушном пространстве земля оставалась центром, окруженным семью слоями воздуха, в завоздушном отсчет от земли кончается — «землеотсечение»! — и остается только бог.) Отсюда — «транспортные» образы: «движче движкого... паровика за мучкою... [реминисценция «бесхлебья» и мешочнического «времечка осадного... в Москве»] пересадками с местного в межпространственный... полустанками... паров на убыли паузами...» (ср. «пере-езд!» и остальные «пере-» флейты «Крысолова», ведущей в смерть). Это переход от дыхания к не-дыханию, от «хлеба единого» («мучки» с намеком на омоним «мучение») к «слову из уст божьих» («лучшего из мановений божеских»). Итог подводится оксюмороном «дыра бездонная легкого, пораженного вечностью» (ср. отр. IV «исследуйте слизь», отр. VII «оставьте буквы веку»). Это причащение вечности и есть воскресение, финал отр. VII; но «не все ее — так», не все преодолевают этот фильтр послѐдней муки: «иные [здесь встречают] — смерть», а не смертью-смерть-попрание. Это — остановка; что будет дальше — неясно.

30. Семь небес. Оглядываясь на пройденный путь, можно, наконец, приблизительно разметить последовательность семи воздухов = семи небес в космосе Цветаевой (в скобках — предположительное):

Мир чувств — твердь земная;

первый воздух	— густ:	отр. III
(второй воздух	— влажен:	отр. V)
третий воздух	— пуст:	отр. VI
(четвертый воздух	— цедок:	отр. VI, середина, фильтр)
пятый воздух	— звук:	отр. VII
(шестой	— паузы, перебои:	отр. VIIa)
(седьмой)	— «кончен воздух. Твердь».	

Мир мысли — за твердью небесной.

31. Бог. В «Новогоднем» было сказано: «не один ведь рай, за ним другой ведь рай?» и «не один ведь Бог, над ним другой ведь Бог?» Здесь за твёрдью начинается именно такой бог, именно такое движение в бесконечность: «храм нагонит шпиль», «шпиль нагонит смысл», и обрыв на полустишии и многоточии. Вспомним в ст. «Бог»: «храмы людям от-

дав — взвился», «его не приучите к пребыванью и участи», «ибо бег он и движется» и т. д. Иными словами, бог цветаевской теологии противоположен христианскому (Цветаева сказала бы: церковному) богу: последний — абсолютное бытие, где нет времени, движения, изменения; цветаевский — абсолютное становление, движение, изменение, ускользание. (Так же изображалась и Артемида в «Федре» — «в опережающем тело беге».) Если церковный бог — Сущий, то цветаевский — не-сущий: первый — бесконечная статика, второй — бесконечная динамика. Цветаевского бога хочется назвать «гераклитовским богом» (Гераклит был не чужим Цветаевой хотя бы потому, что его когда-то переводил Нилендер, первая ее любовь, и гераклитовский фр. 52 «вечность — дитя, играющее в шашки» едва ли не откликается в «ведь шахматные же пешки, и кто-то играет в нас» и «еще говорила гора, что демон шутит, что замысла нет в игре»).

32. Мысль. От бесконечной динамики — вторая черта цветаевского бога — его интеллектуалистичность. Чувства неспособны охватить бесконечность, мысль способна; чувства неспособны меняться бесконечно, мысль же есть именно бесконечное движение. Поэтому в ст. «Бог» сказано: «в чувств оседлой распутице он — седой ледоход», а в поэме: «не в день, а исподволь Бог [сквозит?] сквозь дичь и глушь чувств». Начиналась поэма оголением души от «прослойки» чувств (отр. I), а «державой» бога оказывались «мыслители» (отр. II); кончается поэма оголением мысли от души, «царство душ» остается по сю сторону тверди, а по ту — «полное владычество лба», голова с Гермесовыми крыльями, несущими в бесконечность. Голова сбрасывает плечи, как шпиль сбрасывает храм («Бог из церквей воскрес!..») «дням», «веку» (отр. VII), а сам стрелою из лука (готической арки?) летит в вечность. (Не настаивая, можно напомнить гераклитовский каламбур фр. 48 «луку имя жизнь, а дело его смерть» и фр. 51 со сближением «лука и лиры».) Соответственно, начинается отрывок VIII резким переосмыслением всего предыдущего: был апофеоз «гуда» творческой Амфионовой лиры, теперь это «музыка надсадная», из которой выносит лук; была тоска задыхающегося по воздуху — теперь это «вздох, всегда вотще»; была радость, что дух вырывается из «каменного мешка» плоти — теперь радость, что мысль вырывается из «газового мешка» духа; было «землеотсечение» — теперь («как отсечь!») это отсечение мысли — головы от «тормозов» и плоти и духа.

33. Христос, Амфион, Орфей. Последняя двусмысленность поэмы — слова «дитя — в отца!»; т. е. и (как обычно) «дитя-мысль похоже на отца-бога», и (необычно, но после предыдущего «ввысь!» естественно) «дитя-мысль летит в отца-бога»: «потомственность сказывается» в вечном движении обоих. Таким образом, возносящаяся мысль оказывается отождествлена, неожиданно, но недвусмысленно, с возносящимся богом-сыном, Христом. Христос, божественный страстотерпец, неназванно присутствовал уже в предыдущем отрывке («гроб в Пасху»), а рядом с ним так же неназванно присутствовал Амфион, божественный творец-лирник. Здесь эти два образа совмещаются в (опять-таки неназванном) третьем: слова «полная оторванность темени от плеч» напоминают прежде всего об оторванной голове творца-страстотерпца античной религии — Орфея (ср. «Так плыли голова и лира...» и т. д.). Это напоминание прямо не подтверждается: оторванная голова оказывается крылатой головой Гермеса. Но Гермес-психопомп в свою очередь напоминает о психопом-

пе начального отрывка, являвшемся в виде неназванного двойника, а встреча с этим двойником уподоблялась для Цветаевой встрече с Рильке (в ПК) — Рильке, автором «Сонетов к Орфею». Кончается поэма вопросом «Предел?» и двойным ответом, что предела нет: всегда выше храма шпиль, а выше шпиля смысл; словами «смысл собственный...» обрывается этот апофеоз цветаевского интеллектуализма.

Выводы. Разорванность; отрывистость; восклицательно-вопросительное оформление обрывков; перекомпоновка обрывков в параллельные группы, связанные ближними и дальними перекличками; использование двусмысленностей для создания добавочных планов значения; использование неназванностей, подсказываемых структурой контекста и фоном подтекста,— таковы основные приемы, которыми построена «Поэма воздуха». Отчасти это напоминает (не совсем ожиданно) технику раннего аналитического кубизма в живописи, когда объект разымался на элементы, которые перегруппировывались и обрастали сложной сетью орнаментальных отголосков. Для Цветаевой это не только техника, но и принцип: ее этапы перестройки объективного мира в художественный мир или «мира, как он есть» в «мир, каким он должен быть по [божьему?] замыслу» — это (1) разъятие мира на элементы, (2) уравнивание этих элементов, (3) выстраивание их в новую иерархию. Работа, которая проследила бы средства, применяемые Цветаевой в этой последовательности, могла бы состоять из разделов: «Поэтика эллипса», «Поэтика парцелляции», «Поэтика анаколуфа», «Поэтика параллелизма», «Поэтика градации». Называться такая работа могла бы: «Риторика Цветаевой»[3].

[3] О. Г. Ревзиной, побудившей предпринять предлагаемый разбор, и Т. В. Васильевой, без которой он бы не был закончен, автор обязан глубочайшей благодарностью.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР М. КУЗМИНА: ТЕЗАУРУС ФОРМАЛЬНЫЙ И ТЕЗАУРУС ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ

Выражение «художественный мир писателя» (или произведения, или группы произведений) давно уже сделалось расхожим, но до недавнего времени употреблялось оно расплывчато и неопределенно. Лишь в последние десятилетия, как кажется, удалось вложить в него объективно установимое содержание. Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте. А так как потенциальным образом является каждое существительное (с определяющим его прилагательным), а потенциальным мотивом — каждый глагол (с определяющими его наречиями), то описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответственного текста. Чтобы эта совокупность образов стала системой образов, а опись художественного мира превратилась в описание художественного мира, она требует количественного и структурного упорядочения: во-первых, словарь этот должен быть частотным, а во-вторых, он должен быть построен по принципу тезауруса. Частотный тезаурус языка писателя (или произведения, или группы произведений) — вот что такое «художественный мир» в переводе на язык филологической науки.

Еще Б. И. Ярхо, не ставя задачи исчерпывающего описания художественного мира, вычислял степень наличия (например) темы любви в изучаемом тексте как долю слов, так или иначе относящихся к любви, от общего количества слов в тексте (Гаспаров, 1969). Важно, что при этом «относящимися к любви» считались не только слова этого семантического поля, но и синтаксически связанные с ними: не только слово *любовь...*, но и слова *...сильна, как смерть.* Потом, когда Ю. И. Левин впервые перешел к составлению полных частотных словарей сборников Мандельштама и Пастернака (Левин, 1966) и к наблюдениям над их семантическими пропорциями, то такие сочетательные связи перестали учитываться. Нам известно несколько работ, описывающих художественный мир поэта по принципу частотного тезауруса (см., например, Борецкий, 1978а, 1978б, 1979 — сопоставление художественного мира трех античных баснописцев) — все они, во-первых, ограничиваются учетом только существительных и прилагательных (глаголы труднее систематизируются и дают менее яркую картину), а во-вторых, группируют слова, разумеется, только по тематическому сходству, а не по тематической смежности: *любовь* отходит в разряд «психология», а *смерть* в разряд «биология», как бы они ни были связаны в тексте.

При таком подходе страдают главным образом две стороны словарной семантики: многозначность и метафоричность. Если слово *день*

употреблено в контекстах *ясный день, минувшие дни* и *а из стекла того* [волшебного зеркала] *струился день*, то трудно надеяться, что первое употребление попадет в рубрику «неживая природа: атмосфера», второе — «общие понятия: время», а третье — «общие понятия: зримость». Скорее, в тезаурусе будет отмечено: «Общие понятия: время — ...день (3 употребления)». Если слово *тень* употреблено в контекстах *тень дерева, тень друга, тень на челе, тень в зеркале*, то тоже велика опасность, что в частотном тезаурусе эти значения смешаются. И подавно можно быть уверенными, что в словосочетаниях *свет любви, пламень любви, волны любви, розы любви, крест любви* и *ярмо любви* слово *любовь* останется в рубрике «человек: психология», а *пламень, волны, розы, крест* и *ярмо* разойдутся по рубрикам «неживая природа: огонь», «неживая природа: вода», «живая природа: растения», «человек: общество: религия» и «вещи: сельскохозяйственные орудия». Как обойти такие трудности — это пока остается делом интуиции и такта каждого отдельного исследователя.

Все это нимало не ставит под сомнение ценность частотных тезаурусов такого рода: нужно сперва знать, какие разнородные образы присутствуют в сознании поэта, и лишь затем ставить вопрос, как это разнообразие сочетается в единство. Но на самый этот вопрос наш тезаурус ответа не дает. Составив такую опись образного состава текста, мы не можем произвести обратной операции: реконструировать по полученной описи исходный текст. Ясно, что для такой реконструкции нужны дополнительные сведения — указания на специфические связи слов именно для данного текста. Обычный тезаурус (типа Роже), группирующий чувства к чувствам и оружие к оружию, а потом объединяющий чувства и ум в разряде «душевный мир», а оружие и одежду в разряде «вещи»,— это тезаурус, построенный на сходстве. Такой тезаурус, который группировал бы чувства (напр., *храбрость*) и оружие (напр., *копье*) по текстовым ситуациям (напр., *сражение*), был бы тезаурусом, построенным на смежности — смежности самой различной степени, как в рамках фразы, так и в рамках целого произведения или группы произведений. Тезаурус первого, традиционного типа — по сходству — можно назвать тезаурусом формальным; тезаурус нового типа — по смежности — тезаурусом функциональным.

Если нужны напоминания о том, как важны именно эти ассоциации по смежности при восприятии художественного мира, то достаточно привести одно стихотворение того поэта, о котором у нас пойдет речь далее,— из «Осенних озер» М. Кузмина: «С какою-то странной силой владеют нами слова, и звук немилый иль милый — как будто романа глава. *Маркиза* — пара в боскете и праздник ночной кругом. *Левкои* — в вечернем свете на Ниле приютный дом. Когда назовут вам волка — сугробы, сумерки, зверь. Но слово одно: *треуголка* владеет мною теперь. Конечно, тридцатые годы, и дальше: Пушкин, лицей...» и т. д. Мы видим, как естественны, выразительны и кузмински-характерны все эти ряды ассоциаций — и в то же время, как далеки они от формальных рубрик «общество», «растительный мир», «животный мир» и «вещи: одежда».

Мы попытались построить параллельно тезаурусы обоих типов для одной и той же группы текстов — для 25 стихотворений М. Кузмина (1907—1908) из книги «Сети», составляющих в сборнике часть III и разделяющихся на три цикла. Они обладают тематическим единством, ин-

туитивно ощутимым, но нелегко формулируемым (труднее, чем, например, для соседних «Александрийских песен»); они позволяют сопоставлять внутритекстовую смежность в рамках стихотворения, цикла, раздела, а в случае нужды привлекать для сопоставления данные по другим разделам книги и книгам автора. Для начала мы ограничились опять-таки тезаурусом имен существительных — систематизация прилагательных, а тем более глаголов и наречий разработана еще недостаточно. Структура формального тезауруса, разумеется, не копирует механически Роже или иной общеязыковой образец, а рассчитана специально для анализа поэтического текста и подлежит дальнейшим усовершенствованиям (ср. несколько иную структуру в работах М. И. Борецкого).

Материал: *Кузмин М.* Сети: Первая книга стихов. М., 1908, с. 107—143: ч. III; I) «Мудрая встреча», 9 стихотворений, 172 словоупотребления имен существительных; II) «Вожатый», 7 стихотворений, 180 словоупотреблений; III) «Струи», 9 стихотворений, 148 словоупотреблений. Всего в трех циклах 285 слов, 500 словоупотреблений имен существительных (целиком повторяющиеся строки в стих. «С тех пор всегда я не один» не учитывались).

Формальный тезаурус (числа — количество словоупотреблений):

I. Общие понятия: а) целое, части, движение, сила: мир 3; конец 2, покой, разделение, сила 3, слабость, удар; б) форма: круг, узор, черта; в) количество: вес, мера; г) причинность: беда, жребий, судьба; д) пространство: глубина, даль 3, простор, страна 2; е) время: вечер, время 4, грядущее 2, год, день 8, лето, май, минута, ночь, пора, полдень, прошлое, срок, утро 3, час 2; ж) чувственные свойства: блеск 3, блистанье, пурпур, свет 10, сияние 3, сумрак, тень 4, тьма, темнота, цвет; звук 2, молчание, тишина; горение, холод; з) знаковость: двойник, знак, клеймо, образ, сигнал. Всего 93 словоупотребления.

II. Природа неживая: а) вселенная: звезды, Земля, небо 2, небосвод, планета, солнце 3; б) атмосфера: гром, заря 3, молния, облак(о) 2, радуга, туман; в) земля: алмаз 3, золото, камень, пещера, холм 2; г) вода: берег, волна 2, водопад, вода 3, воды, влага, капля, лед 2, море, пролив, поток, пучина, река 3, родник, снег, струя 3; д) воздух: воздух 2; е) огонь: дым, огонь 3, пламень 3, пожар. Всего 60 словоупотреблений.

III. Природа живая: а) целое: лог, поле; б) растительность: купина, куст, роза 6, сосна, хмель, цветок 2; в) животный мир: конь, птица, петух; г) организм и его продукты: жало, крылья 3; воск. Всего 22 словоупотребления.

IV. Человек телесный: а) тело: грудь 3, жилы, кровь 4, нога 3, плечи, палец 3, рука 6, сердце 14, спина, стопа, тело, хромец; б) лицо: взор 4, глаз 7, губы 2, голос, дуновение, дыхание, лик 3, лицо 4, око 3, слеза, ухо, уста 2, черты 2, чело, язык 2; в) жизнь и смерть: бремя, гибель, мертвый, могила, мученье, прах, рана 2, смерть, тление. Всего 84 словоупотребления.

V. Человек духовный: а) целое: душа, дух 2; б) ощущения: слух; в) ум: загадка, мысль, сомненье 2; г) речь: лепет, речь, слово 2; д) воля: хотение; е) чувство: блаженство, восторг, веселье, любовь 17, отрада 2, радость, страданье, скорбь 2, страх 3, тоска, томленье, трепет, ярость; ж) нравственность: вера, грех, грешник, соблазн, скверна. Всего 51 словоупотребление.

VI. Человек общественный: а) поселение: град (= город), село; б) иерархия: вождь 2, господин; в) семья: брат 2, жених, сестра 2; г) дружба: гость 2, друг 4, милый 2, поспешник; д) общение: беседа, величание, встреча 3, свидание 3, разлука 4; верность, измена, клятва 2, милость, обман, охрана; е) хозяйство: сокровище; ж) право: беззаконница, запрет 3, оковы 2; з) война: Александры, бой, конница; и) религия: бес, вечерня, кумир, молитва, рай 3, серафим; к) искусство: соната, хор. Всего 58 словоупотреблений.

VII. Человек деятельный: а) борение, дело, подвиг, призыв; искатель, плакальщик, пытатель; б) возврат 2, лёт, плавание, путь 8, шаг; вожатый 3, путник, скиталец; в) засада, победа, преграда; воин 2, пленный; г) дар 3; д) лобзание, объятие, поцелуй, прикосновение. Всего 41 словоупотребление.

VIII. Вещи: а) дом, здание, келья, комната, коридор, крылья, ограда 2, сад 2, сень 2, ступень; б) врата, дверь 2, окно, оконце, порог 2; в) дорога, мост; костыль, посох, челнок, якорь; г) костер, печь, свеча 5; д) веретено, весы, кудель, молот, ярмо; зеркало 4, рожок, сосуд, стекло 4, цепь 2, чаша; е) броня, знамя, копье 2, латы 5, меч 7, нож, стрела, тетива, труба 3; ж) кадило, колокол, ладан 2, лампада 2, риза^2; з) венец, венок, кольцо 2, наряд, перстень, плащ, риза^1 2; и) книга, страница, строка. Всего 91 словоупотребление.

Функциональный тезаурус (числа — номера стихотворений по порядку; «14^2» = дважды упоминается в стихотворении № 14):

А) Общие понятия: 1) благая сила: око 5, любовь 6, (рука 6), свет 17; 2) злая сила: бес 14, тьма 17; 3) судьба: судьба 2^2, жребий 16, [сестры 10, веретено 10, кудель 10], страницы 2, [река 2, капли 2]; пленный 2, оковы 2, 5; 4) мера: мера 4, вес 4; весы 3; сотня 14; без конца 13; 5) время: грядущее 15, 8 (свет 8), прошлое 15 [сосуд 15, потонувшие сокровища 2], день 16, час 16, минуты 13, до зари 13, 22^2, утра 11^2. Всего 37 словоупотреблений.

Б) Лица. Ба) «Я»: 1) человек телесный: силы 6, хромец 6; мученье 25, рана 22, кровь 22^2, (струею 22); 2) внешность: рука 13, палец 13, 15, спина 16; шаги 5; 3) духовный мир: душа 4, дух 14, 17, сердце 1, 7, 11, 12, 13, 17^2, 18^3, 21^2, 22, 24 (чаша 17, алмаз 17, 19), грудь 14, 21, 22, жилы 14, [крылья 5, 8]; 4) Ощущения: взор 2, 15, глаз 2, 6, 17, 19 (облак 6), слух 17, ухо 2. Всего 120 словоупотреблений;

Бб) «Ты»: 0) друг 3, 12, 13, поспешник 4, [посох 4, путь]; гость 11^2, путник 11; вожатый 10, 13^2, вождь 14, 16, господин 16, воин 14, 15, жених 12, [серафим 14]; милый 18^2; 1) человек телесный: силы 17, слабость 17, тело 24, кровь 24, дыханье 24, [воск 24, пурпур 24, роза 24, вода 24, воздух 24^2]; 2) внешность: черты 11, 13, лик 4^2, 15, лицо 11, 13, 15^2 (сияние 13), [молния 15]; око 20, 21 (блеск 20), глаз 4, 16 (свет 16), взор 15 [струя 15]; уста 8, 15 (огонь 15), губы 12, 21; чело 21, плечи 12, крылья 12, рука 12, 13, пальцы 8, нога 10, 12, 15, стопа 10; прикосновение 8; 2а) атрибуты: броня 16, латы 10, 12, 13, 16, 20 (блистанье 10, блеск 16); меч 15 (радуга 15), копье 15, конь 15, клеймо 12; ризы 21, сиянье 21, 24, странный наряд 7. Всего 48 словоупотреблений;

Бв) «Мы»: 5) эмоции: любовь 3, 4^2, 5, 11, 12, 16, 17^3, 18^3, 19, 25^2 [воды 4, водопад 4, родник 4, ярмо 12, струя 17, кровь 17, розы 17, горение 8, огонь 19, пламя 19, пламень 22, пожар 24, саламандры 19], покой 4, веселье 22, радость 21, отрада 1, 23, восторг 21, блаженство 14

[рана 14], лёт 17, объятия 3, поцелуй 3; томленье 6, тоска 1, скорбь 4, 5, [бремя 5], страх 5, 6, 8, трепет 7, тень (на челе) 21, страданье 25, слеза 4, плакальщик 2; 6) воля: хотение 8, [якорь 23]; борение 8, пытатель 2, искатель 2; 7) ум: мысль 3, обман 9, загадка 7, сомненье 16, 17, [пламень 17]; 8) речь: лепет 7, слово 11, 23, речь 7, беседа 11, молчание 8, голос 20, язык 22, 25, взор 13, рука 25; 9) дело: дело 3; 10) нравственность: грешник 4, грех 14 [жало 14, риза 14], соблазн 14, скверна 5; 11) общество, общение: сестра 3, брат 3, 7; знаки милости 16, лобзанис 14, величание 8, клятва 8, 15, верность 15, [цепи 19, 24, мост 19, оконце 19, планета 19, земля 19, день 19, ночь 19], перстень 13, кольцо 13, 15; измена 25, разделение 8; 12) религия: вера 5, подвиг 5, молитва 23, вечерня 5, ладан 23, кадило 23, дым 23, пещеры 5; земной кумир 12; 13) искусство: книга 16, строки 16; песня 8, пенье 16, 25^2, хоры 8, соната 20 (звуки 20). Всего 50 словоупотреблений.

В) Событие: 1) срок: срок 2, время 5, 17, пора 11, лето господне 11, год 11, день 9^3, 11 (белый камень 11), час 9 [алмаз 9, блеск 9, венец 9, гень 9, узор 9, черта 9, сень 9, сосна 9, холм 9, утро 9, полдень 9, вечер 9]; сигнал 2, петух 17, труба 2^2, 21, колокол 21, свет 9 (туман 9); 2) встреча: встреча 1^2, 7, свидание 1, 17, 25, призыв 17 (звуки 17); 2а) дар: дар 13, 16^2, зеркало 13, 15^2, 16, стекло 13^2, 15 (день 13); тень 13, образ 16, двойник 16; 3) путь: путь 6, 7, 14, 19, 21, 23^2, дорога 24, коридор 13, ступень 13, без возврата 7, 13, [плаванье 25, пролив 25]; скиталец 13; костыли 6 (други 6), дорожный рожок 22, дорожный плащ 21; 4) препятствие: преграда 23, разлука 21, 25, запрет 24, 25^2; река 13, 19, поток 13, пучина 13, воды 13, волны 13, 15, глубина 15, (челнок 13); темнота 13, небосвод 13; огонь 15, пламенный простор 15, огненное море 15, [купина 15]; ярость 13, смерть 13, гибель 13; 4а) борьба: беда 18, засада 18, охрана 14, бой 10, удар 16, (гром 10); меч 11, 18^3, 22, 23, стрелы 24, тетива 11, копье 10, знамя 10, конница 10 (беззаконница 10), молот 19, костер 25, нож 25; победы 11, [Александры 19]; 5) Цель: конец 19, берег 24, холмы 13, куст 13, роза 13, 18^3, страна иная 13, дали 7, свет 7; порог 6, 7, врата 7, сад 6^2, рай 6, 9, 22, небесный град 23. Всего 140 словоупотреблений.

Г) Окружение: 1) ближнее: здание 1, дом 11, сень 11, крыльцо 11, комната 1, келья 1; ограда 20^2, стекла 1, окно 3, дверь 3^2, круг 12, свет 12; печи 3, ладан 1, ризы 1, золото 1, лампада 4, 20, свеча 1^2, 3, 7, 20, свет (свечей) 11, 20; 2) дальнее: мир 19, дали 2^2, день 2^2, май 2, свет 2, 10, цвет 2, тень 2, тишина 10; небо 15^2, солнце 2, 21, звезды 4, сумрак 21, облако 21, дуновение 8, влага 18; села 13, поле 10, луг 2, цветы 2, 10 (венок 10), хмель 10, птицы 2 (пенье 2); 3) в целом: мир 5, внешний мир 12, здешние страны 9; время 8, 19, тление 8, прах 8, [мертвый 14, могила 14]; холод 1, лед 1, 4, снег 1. Всего 69 словоупотреблений.

Разница между двумя картинами очевидна. Не говоря уже о том, что в функциональном тезаурусе слова *день, тень* и им подобные дифференцируются по значениям и расходятся в разные рубрики, можно заметить, например, как разделяются слова *стекло* (синоним окна и синоним зеркала), *взор* (*мой взор* — элемент душевной жизни человека, *твой взор* — элемент внешности человека), *рука* (к кому ... мне *руки* протянуть; целую *руки* твои; *рукою* крепкой Любовь меня взяла), как перемещаются слова *крылья* (не часть птичьего организма, а символ че-

ловеческой душевной силы — ср. заглавие известной повести Кузмина), *камень* (белым *камнем* отмечен этот день), *дым* (*дым* и так идет из кадила), *пещера* (я подвиг великой веры свершить готов, когда призовешь в *пещеры*). Понятно, что такая рубрикация точнее передает интуитивное восприятие этих слов в кузминском тексте. В словосочетаниях типа *блеск очей; из уст его огонь; стекала кровь струею* и т. п. слова *блеск, огонь, струя*, следуя за главными, попадают в семантический разряд «человек телесный» (такие и подобные слова взяты в функциональном тезаурусе в круглые скобки). Наконец, слова, входящие в состав сравнений, метафор и пр., тоже относились к рубрике не по основному своему, а по переносному значению: мой друг прекрасен, как серафим; ты, как воск, окрашенный пурпуром, таешь; горит в груди блаженства рана (такие слова взяты в квадратные скобки). В рубриках «срок» и «судьба» половина словоупотреблений оказываются переносными. По существу, такие образы существуют в художественном мире произведения на особом положении — не как «основные», «реальные», а как «вспомогательные», «условные» (швейцара мимо он *стрелой...*— говорится об Онегине, но это не значит, что стрела входит в предметный мир «Евгения Онегина»). Иногда они разрастаются в целые картины и все же остаются вспомогательными (в стихотворении № 9 «Двойная тень дней прошлых и грядущих...» описание полуденной тени от сосен занимает половину стихотворения, и все-таки это лишь сравнение для основного образа *роковой час*); иногда получают самостоятельное развитие, и тогда граница между вспомогательными и основными образами становится трудно различима (во фразе «в моем сердце — *роза любви»* — *роза* несомненно была бы вспомогательна; но *розы любви* расцветающие видит глаз; из-за *розы* меч горящий блещет — здесь уже такой уверенности нет) — у символистов и потом у авангардистов это бывает чаще, у Кузмина (в «Сетях») сравнительно редко.

В результате таких сдвигов пропорции основных семантических полей в функциональном тезаурусе заметно меняются по сравнению с формальным. Сильно сокращаются разряды «вещи» и «природа»: и перстень, и ярмо, и цепь, и пламя, и роза, и планета оказываются лишь символами человеческих состояний и отношений. Сокращается также разряд «общие понятия»: много слов, обозначающих «время», переходит в рубрику «событие: срок», а много слов типа *блеск, свет...* — в рубрику «человек: внешность». За счет этого расширяются прежде всего разряды «лица» (на «человека духовного» по формальному тезаурусу приходилась одна десятая часть всех словоупотреблений, по функциональному — почти четверть) и «события». Если приравнять функциональный разряд «общие понятия» к одноименному формальному (I), «дальний мир» — к «природе» (II—III), «лица» — по рубрикам к «человеку телесному», «человеку духовному» и «человеку общественному» (IV, V, VI), «события» — к «человеку деятельному» (VII), а «ближний мир» — к «вещам» (VIII), то картина пропорций будет такая:

Разряды:	I	II—III	IV	V	VI	VII	VIII
Формальный тезаурус:	18,5	16,5	17,0	10,0	11,5	8,0	18,0 %
Функциональный тезаурус:	7,5	8,0	3,5	35,0	12,5	28,0	5,5 %

Можно отметить и еще некоторые любопытные подробности. К «я» относится 123 словоупотребления, к «ты» 84, общее соотношение 6 : 4.

Но по разряду «человек телесный» это соотношение оказывается 2 : 8, а по разряду «человек духовный» — 9,5 : 0,5; «я» в наших стихах раскрывается главным образом изнутри (что вполне естественно), а «ты» — извне (что уже менее предсказуемо: вполне возможны стихи, в которых поэт так вживается в «ты», что изображает его также преимущественно изнутри,— таков Пушкин в своих элегиях). В первом из трех циклов нашего материала отношение «я : ты» — 8 : 2, во втором — 3: 7, в третьем — 7 : 3; из трех наслаивающихся образов «ты — гость», «ты — вожатый» и «ты — милый» наиболее детализованным оказывается второй. На разряды «окружение» и «общие понятия» в первом цикле приходится 35% словоупотреблений, во втором — 20%, в третьем — 10%: поэт как бы старается вначале представить лиц и действие на фоне декораций, а потом оставляет эту заботу.

Главная, однако, разница в том, что по формальному тезаурусу нельзя было реконструировать исходную совокупность текстов, а по функциональному уже отчасти можно: «Миром правит Любовь, сила благая, бдящая и светлая; человек — пленник в оковах неведомой судьбы, но для каждого наступает роковой срок, когда раздается сигнал и открывается путь к свету; вожатым на этом пути становится гость и друг, лицо его сияет, из уст его огонь, на плечах — латы; он вручает дар — зеркало со своим образом; человек предается ему клятвой верности, скрепленной лобзанием и перстнем, и тогда в нем, измученном, оживает сердце, в него входит любовь, изгоняя страх и скорбь, суля восторг и блаженство...» и т. д.— такой почти механический пересказ функционального тезауруса связными фразами уже дает картину, довольно близко отражающую художественный мир данных стихотворений Кузмина. Можно даже пойти дальше, опираясь на кузминскую синонимику и на частотность его излюбленных слов: «Сердце трепещет и горит огнем в предощущении любви; час трубы настал, свет озаряет мне путь, глаз мой зорок и меч надежен, позабыты страхи; роза кажет мне дальний вход в райский сад, а ведет меня крепкая рука светлоликого вожатого в блеске лат»,— такая развертка набора самых употребительных слов нашего тезауруса может считаться как бы пересказом ненаписанного стихотворения Кузмина из нашего раздела «Сетей».

Можно заметить, что предлагаемое описание мира по функциональному тезаурусу — «Миром правит Любовь...» и т. д.— напоминает импрессионистические характеристики вроде: «Мир Фета — это ночь, благоуханный сад, божественно льющаяся мелодия и переполненное любовью сердце...» Или: «В стихах Багрицкого веет вольность сурового моря и бескрайней степи, и этот ветер становится торжествующей бурей революции...» и т. п. (примеры условные). Это так; только те образные связи, которые в таких характеристиках угадывались наобум, здесь опираются на объективно установленные закономерности сочетаний образов по смежности в данном тексте. Точно так же ведь и формальный тезаурус: «положительные эмоции — столько-то словоупотреблений, отрицательные эмоции — столько-то» — восходит к импрессионистическим характеристикам вроде: «Любимое слово писателя НН — *страх*: листаем и видим: *страх* сдавил ему горло, липкий *страх* подполз к сердцу, *страхами* вставала уличная ночь...» (пример условный; такие приемы любил К. Чуковский). И там, и здесь наука делает одно и то же дело: объективными показателями подтверждает и уточ-

няет (или опровергает) непосредственное интуитивное впечатление от текста.

Формальный тезаурус остается незаменим как средство межтекстового анализа (функциональный — как средство внутритекстового). Возьмем еще раз пропорции 8 разрядов формального тезауруса нашей части III «Сетей» и сравним их с теми же пропорциями в части IV «Сетей» («Александрийские песни», 690 словоупотреблений существительных):

Разряды.	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Часть III	18,5	12,0	4,5	17,0	10,0	11,5	8,0	18,0 %
«Александрийские песни»	9,5	11,0	8,0	16,5	6,5	27,0	5,5	17,0 %

Цифры подтверждают и уточняют интуитивное впечатление: мир «Александрийских песен» — более конкретный (вдвое ниже доля «общих категорий»), более вещественный (доля «вещей» — та же, но эти вещи предстают не как сравнения и метафоры для чего-то иного, а сами по себе), более живой (почти вдвое больше становится «живой природы»), более внешний («человек духовный» сокращается на треть, а «человек общественный» возрастает почти вдвое), более созерцательный («человек деятельный» заметно сокращается; кроме того, половину этого разряда в «Александрийских песнях» составляют названия профессий — *угольщик, красильщик, танцовщица, воин, вор...*— стоящие на грани разряда «человек общественный» и совершенно нехарактерные для части III). Подобное сопоставление функциональных тезаурусов вряд ли было бы возможно: функциональный тезаурус «Александрийских песен» (еще не составленный) имел бы, вероятно, слишком непохожий вид. Можно сказать, что формальный тезаурус показывает, как обогащается восприятие данного текста от запаса общеязыковых ассоциаций, накопившихся в результате знакомства со многими другими текстами; функциональный тезаурус, наоборот, показывает, как запас общеязыковых ассоциаций обогащается и обновляется спецификой данного нового текста. Формальный тезаурус позволяет сравнивать тексты по составу лексики внутри семантических гнезд; функциональный тезаурус — по структуре этих семантических гнезд.

Является ли рассматриваемая структура элементом идиостиля? Это зависит от того, какое содержание мы вкладываем в понятие «идиостиль». С одной стороны, нет: если идиостиль — это те явления языка, которые неминуемо присутствуют в речи автора, о чем бы в этой речи ни говорилось, то наш тезаурус охватывает не столько словесный, сколько образный уровень речи, т. е. именно специфику того, «о чем в ней говорится». С другой стороны, да: наш тезаурус — это картина нестандартных семантических связей, присущих не языку вообще, а только данному автору (произведению, группе произведений), и как таковая, по-видимому, имеет право называться идиостилем.

Для дальнейшего совершенствования техники составления функциональных тезаурусов представляются важными три направления.

Первое — самое очевидное: нужно расширять круг учитываемых слов — принимать к рассмотрению не только существительные, но и

прилагательные (конечно, вокруг своих существительных), и глаголы (вокруг своих подлежащих и дополнений; собственно, такие рубрики, как «событие» или «человек деятельный», гораздо естественнее заполняются именно глаголами), и даже местоимения: уже при нашем первом подступе понадобилось выделить поля «я» и «ты», а какие тонкости допускает игра местоимениями в лирике, давно и блестяще показано Р. Якобсоном. Разумеется, при таком расширении круга слов еще больше расширится круг учитываемых словосочетаний.

Второе: нужно дифференцировать виды и степени межсловесных связей по смежности, лежащих в основе функционального тезауруса,— например, внутри словосочетания, внутри предложения, между смежными предложениями, внутри целого текста. (Для формального тезауруса аналогичную иерархию представляют связи между словами одной рубрики, одного разряда, одного класса — см. Исхакова, 1983). Мы попробовали выделить в нашем материале наиболее тесные связи — внутри словосочетания и внутри предложения: *други-костыли, свет любви, любовь и скорбь, сердце, как чаша, сердце* (точит) *кровь, кровь* (станет) *водою, светом* (развею) *тьму, свет* (горит) *до утра, с пеньем* (пойду) *на костер.* Таких связей в нашем тексте оказалось 162. Из них 94 сплетаются в одну большую группу (87 слов, 236 словоупотреблений: от любого из этих слов к любому можно перейти, сделав от 1 до 10 шагов по словосочетаниям — например, от *посоха* к *молнии*: *посох* (нужен) *в пути, в пути* (испытаешь) *меч, меч сердце* (прободал), *сердца алмаз, Час, как алмаз, день и час, день* (струился) *из стекла, стекло* (хранит) *черты,* (видишь) *в чертах лицо, лицо как молния*); 33 — в 12 малых групп по 3—10 слов (всего 53 слова, 90 словоупотреблений); 35 представлены одинокими парами слов (всего 70 слов, 75 словоупотреблений). Т. е. из общего количества 285 слов (500 словоупотреблений) в тесные словосочетания входят 73% (80% словоупотреблений), в том числе в основной группе — 30% (47% словоупотреблений). Насколько такая степень словосочетательной связности текста является нормальной, повышенной или пониженной,— до обследования сравнительного материала сказать невозможно.

Наконец, третье: нужно расширять охватываемую группу текстов, сравнивая функциональный тезаурус одного стихотворения, цикла стихотворений, раздела в книге, целой книги, группы книг, всего творчества поэта. (Мы уже видели некоторые отличия в пропорциях функционального тезауруса трех циклов нашего материала.) Интересно, что среди рассматриваемых 25 стихотворений есть одно (№ 11), в котором собраны почти все основные рубрики нашего тезауруса (сердце, любовь, дом, гость, путник, срок, путь на борьбу и победы): при желании все остальные стихотворения можно вывести из этого.

«Лето господнее — благоприятно».
Всходит гость на высокое крыльцо.
Все откроется, что было непонятно.
Видишь в чертах его знакомое лицо?

Нам этот год пусть будет високосным,
Белым камнем отмечен этот день.
Все пройдет, что окажется наносным.
Сядет путник под сладостную сень.

Сердце вещее мудро веселится:
Знает, о, знает, что близится пора.
Гость надолго в доме поселится,
Свет горит до позднего утра.

Сладко вести полночные беседы.
Слышит любовь небесные слова.
Утром вместе пойдем мы на победы —
Меч будет остр, надежна тетива.

Составление тезаурусов отдельных стихотворений — прием, неоднократно используемый Ю. М. Лотманом в его анализах поэтического текста (Лотман, 1972). Его опыт показывает, что здесь часто оказывается важным самый широкий принцип рубрикации: «хорошее — плохое», причем и в положительном и в отрицательном поле могут объединяться слова из самых разных семантических разрядов. Можно предполагать, что по мере расширения материала от одного стихотворения к циклу и т. д. этот оценочный критерий рубрикации будет все более слабеть, а объективные все более выдвигаться, пока, наконец, в пределе — при максимальном охвате материала — функциональный тезаурус текста не сблизится и не сольется с формальным тезаурусом языка.

В заключение воспользуемся случаем для публикации одного неизданного текста — как бы в оправдание того, что материалом для описанных «словарных» методов исследования были взяты тексты именно Кузмина. Это — небольшое произведение, по-видимому, конца 1920-х годов, показывающее, что форма словаря (в данном случае — алфавитного) была не чужда художественным экспериментам самого Кузмина. Оно производит впечатление алфавитного указателя характерной топики собственного творчества (раннего и позднего), составленного самим поэтом. Алфавитный принцип организации текста в поэзии известен еще с ветхозаветных псалмов, в прозе применялся гораздо реже. Здесь ассоциации напрашиваются не столько с литературными аналогами, сколько с изобразительным искусством («Азбука» Бенуа), или, что еще интереснее, с кинематографом: последовательность сменяющихся картин напоминает смену кадров. Это, может быть, не случайно: интерес Кузмина к кинематографу засвидетельствован (не говоря о мелких реминисценциях) циклом 1924 г. «Новый Гуль» и несохранившейся драмой «Смерть Нерона», план которой (ЦГАЛИ) показывает чередование сцен из римской истории и из современной жизни, близко напоминающее гриффитовскую «Нетерпимость».

ПРИЛОЖЕНИЕ

Без заглавия. (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 28, л. 77).

1 Айва разделена на золотые, для любви, половинки. Предложить — вопрос, отведать — ответ.
2 Желтая бабочка одна трепещет душою на медовых шероховатых округлостях, пока не появится
3 всадник, и не будет
4 гостем.
5 Друг,—
6 он редок, как единорог, что завлек Александра Рогатого на заводи, где вырос город для счастья любви,
7 он слаще жасмина,

8 вернее звезды (в море, над лиловой тучей, в одиноком бедном окне).
9 Италия, вторая родина, нас примет! Коринфская капитель обрушилась, как головка спелой спаржи, и обломок стоит в плюще под павлиньим небом, как переполненная осенними, лопающимися от зрелой щедроты плодами, корзина.
10 И ты, Китай, флейтой лунных холмов колдуешь дружбу.
11 Лодка, лодка! место — двоим, третий тонет,
12 и мандолина миндально горчит слух. Испано-Рим и арабо-Венеция загробным кузнечиком гнусаво трещат, как крылышком богини Пэйто — убеждения.
13 Навес полосатый и легкий скроет твою убежденность, когда язычок умолкнет.
14 С облака на облако третий скачет все выше к фазаньим перьям зари. Дитя вдохновенья.
15 Пастух на синих склонах.
16 Рыбак усердно каплет.
17 Сыпется снег на черно-зеленый мох.
18 Еще неизвестная, но уже полная значенья тропа на свиданье —
19 и утро, возвращенье.
20 Фонарь тушится. Он не нужен.
21 Огромный холм, как комод, как Арарат,
22 внизу часовой, будто убежал ангел из восточного рая.
23 Наконец, шатер, как скиния наслаждения, он закрыт.
24 Щегленок поет невинно для отвода глаз.
25 Но эхо перекладывает все это в другую тональность двусмысленно и соблазнительно.
26 Из шатра выходит юноша.
27 Он как яблоня. Впрочем, у шатра и вырастает яблоня, словно для сравнения не в свою пользу.

ЛИТЕРАТУРА

Борецкий М. И. Художественный мир и частотный словарь поэтического произведения (на материале античной литературной басни): Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1978, № 4.

Борецкий М. И. Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана: Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.

Борецкий М. И., Кроник А. А. Опыт анализа некоторых сторон социально-психологической атмосферы античной басни (Федр, Бабрий, Авиан): Вестник древней истории, 1978, № 2.

Гаспаров М. Л. Работы Б. И. Ярхо по теории литературы: Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, вып. 4.

Исхакова Д. К. Особенности семантической связанности текстов английских лирических стихотворений XVI, XIX и XX вв.: Автореф. канд. дис. М., 1983.

Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах: Структурная типология языков. М.: Наука, 1966.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста· Л.: Просвещение, 1972.

АНТИНОМИЧНОСТЬ ПОЭТИКИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Русская культура со времен Петра I должна была развиваться ускоренным темпом, нагоняя западную. При этом западная культура тоже развивалась в различных странах неравномерно, и это еще больше осложняло картину культурного влияния. Самый известный эпизод относится к первым же шагам новой русской литературы — ко времени Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова. В ближней Германии в это время еще господствовало придворное барокко, в дальней Франции уже царил просветительский классицизм, стилистические вкусы названных русских поэтов больше склонялись к первому, а идейные взгляды — более жестко диктуемые последствиями петровского культурного переворота — ко второму. Результатом явилось то достаточно своеобразное явление второй трети русского XVIII в., которое вернее всего назвать «просветительским барокко»; всем известно, сколько хлопот доставила историкам русской литературы XVIII в. классификация этого явления. Недвусмысленный классицизм пришел ему на смену лишь в следующем литературном поколении — с Сумароковым.

Нечто подобное можно увидеть в русской поэзии и полтораста лет спустя — на переломе от XIX к XX в. В существующих обзорах истории русской литературы на это обычно не обращается внимания. Между тем если учесть такое явление, то многое в поэтике русского модернизма станет яснее.

Как русская поэзия ломоносовского периода должна была одновременно наверстывать достижения двух европейских эпох, барокко и классицизма, так русская поэзия начала XX в. — достижения двух эпох ведущей поэзии XIX в., французской — «Парнаса» и символизма. Во Франции смена литературных школ совершалась по отчетливому принципу отталкивания. В недрах позднего романтизма с его экзотическими увлечениями сложились вкусы парнасцев — а затем эти поэты выступили самостоятельно, противопоставив безудержному стилю романтиков свой собственный, завершенный и уравновешенный (три сборника «Современный Парнас» — 1866, 1871, 1876; «Трагические поэмы» Леконта де Лиля — 1884; «Трофеи» Эредиа — 1893). В недрах «Парнаса» с его отрешенностью от мира сложились вкусы Верлена и Малларме — а затем символисты выступили самостоятельно, противопоставив скульптурности и четкости парнасского стиля музыкальность и расплывчатую суггестивность своего собственного (очерки Верлена «Прóклятые поэты» — 1883; термин «символизм» у Мореаса — 1885; смерть Малларме — 1898). Русский символизм отставал от французского ровно на десять лет; ко времени его расцвета там, во французской литературе, уже господствовала постсимволистская разноголосица.

Русская поэзия XIX в. не имела аналога «Парнасу»: поздний романтизм Полонского и Фета задавал тон «чистой поэзии» вплоть до 1890-х годов. Поиском античной завершенности и строгости (хотя бы отчасти) была поэзия Майкова, Мея и Щербины, но современники не восприняли ее всерьез. Талантливый поэт, которого с наибольшим правом можно назвать русским парнасцем, европеец П. Д. Бутурлин, прошел в русской литературе совсем незамеченным. Лишь стоявшие на периферии парнасского движения Сюлли-Прюдом с его психологической лирикой и Ф. Коппе с его социальной бытописью нашли несомненный отголосок в русской поэзии 1880—1890-х годов, и исследование их влияния было бы очень интересно. Однако самые видные «парнасские» имена, Леконт и Банвиль, оставались к 1890-м годам так же чужды русской поэзии, как Верлен и Рембо (Банвиль не дошел до русских писателей и читателей и по сей день).

Оба зачинателя русского символизма — и прогремевший Брюсов, и оставшийся в тени Анненский — осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно. В «Тихих песнях» Анненского, как известно, был раздел переводов под заглавием «Парнасцы и прóклятые»; прóклятыми были Верлен, Рембо, Корбьер, Роллина, Кро, Малларме, т. е. первая шеренга символистов. В подходе Анненского к этому материалу были любопытные особенности. Как это ни странно, его привлекают в них не столько стиль, сколько темы: одиночество поэта, одержимость, преданность неземному, безбытность, обреченность, предсмертие, смерть. Стиль же его в значительной мере нейтрализует специфику оригиналов: парнасская монументальность становится более нежной и зыбкой, а символистская остраненность сводится к пóдбору красивых слов и щемящих интонаций. Можно сказать, что в оригинальных стихах «Тихих песен» стиль Малларме присутствует гораздо больше, чем в переводе его «Дара поэмы» из «Парнасцев и прóклятых». (Собственно, подвиг Анненского в русской поэзии в том и состоял, чтобы разом перешагнуть от Надсона к Малларме: и он это сделал, хотя и надорвался. Переводы для него не были даже лабораторией: в них он не столько приучает родной язык к непривычным образцам, сколько подчиняет образцы привычкам родного языка.)

Поэтому «парнасцы» и «проклятые» становятся у него подобны друг другу до такой степени, что он располагает их стихи в переводном разделе «Тихих песен» не по авторам, а вперемежку, опираясь на тонкие тематические переклички. Более того: в их ряд включаются поэты, никакого отношения к «парнасцам» и «проклятым» не имевшие: Гейне, Лонгфелло и даже Гораций. Из них важнее всего, без сомнения, Гейне; замечательно, что из трех од Горация одна — сильнейшим образом, а другая — слегка стилизованы под Гейне («Астерия плачет даром...», переложенная характерным «гейневским» размером, и осторожно прозаизированная ода к Барине), хотя большего контраста, чем Гораций и Гейне, казалось бы, немыслимо представить. Гейне был для Анненского чем-то вроде связующего звена между тематикой его новых героев и традиционной тематикой романтизма — в частности, русского, так влюбившегося в свое время в поэзию Гейне. Как он представлял себе Гейне, мы знаем из статьи «Гейне Прикованный»: мучение и самомучительство, то же зерно, из которого вырастает и собственная поэзия Анненского.

Если Анненский старается слить традиции «Парнаса» и символизма в прихотливой поэтике боли, то молодой Брюсов, наоборот, разводит их четко и осознанно. Источники своих манер он знал и не скрывал их от читателей. О стихотворениях, эпатировавших публику в сборниках «Русские символисты» (1894—1895), он замечал: «Они написаны под сильным влиянием Гейне и Верлена» (предисловие к несостоявшемуся изданию «Juvenilia» в 1896 г.: *Брюсов В.* Собр. соч.; В 7 т. М., 1973, т. 1, с. 565; далее в ссылках указываются только том и страница); о стихотворениях «Chefs d'oeuvre» писал: «...я имел целью дать сборник своих несимволических стихотворений, вернее, таких, которые я не могу назвать вполне «символическими» (предисловие к 2-му изданию «Chefs d'oeuvre» в том же 1896 г. — 1, 573). «Несимволические» — это и были прежде всего «парнасские» стихи: «...почти все «Криптомерии» — это мотивы Леконта де Лиля и д'Эредиа» (1, 575); то же можно сказать и о цикле «Холм покинутых святынь», в первых изданиях составлявшем с «Криптомериями» одно целое. Замечательно, что в этом перечне образцов опять-таки присутствует Гейне — к нему восходят стихи, в окончательном тексте «Juvenilia» составившие разделы «Первые мечты» (с эпиграфом из Гейне) и «Новые грезы», а в «Русских символистах» явившиеся в первом же выпуске.

Общий тематический знаменатель в символистских, «парнасских» и «гейневских» стихах Брюсова, конечно, присутствовал, но это была не боль, как у Анненского, а эротика: в традиционной подаче — по образцу Гейне, в бытовой, нарочито низменной обстановке — по образцу «проклятых», в экзотических декорациях — по образцу парнасцев. Критиков такое содержание шокировало не меньше, чем вызывающий стиль.

Общеизвестный пример символического стиля раннего Брюсова — «Самоуверенность» (1893) из первого выпуска «Русских символистов» (там еще без заглавия):

Золотистые феи
    В атласном саду!
    Когда я найду
Ледяные аллеи?

    Влюбленных наяд
Серебристые всплески!
Где ревнивые доски
    Вам путь преградят?

Непонятные вазы
    Огнем озаря,
    Застыла заря
Над полетом фантазий.

    За мраком завес
Погребальные урны,
И не ждет свод лазурный
    Обманчивых звезд.

Главная черта этого стиля — несвязность, непредсказуемость образов. Так воспринимал его и сам Брюсов: в позднейшей рецензии на стихи Анненского он отмечает: «...его мысль всегда делала причудливые повороты и зигзаги; он мыслил по странным аналогиям... У него почти никогда нельзя угадать по двум первым стихам строфы двух следующих и по началу стихотворения — его конец» (6, 328). Французский символизм знал два способа подачи таких неожиданных образов: у Верлена — простым перечислением в коротких фразах, у Малларме — сложным сцеплением в больших синтаксических периодах, с трудом поддающихся логическому объяснению. Брюсову был ближе Верлен (чьи импрессионистические «Песни без слов» он в это время перевел). Как соединить эти разрозненные образы? В первой половине стихотворения «зо-

лотистым» феям и «влюбленным» наядам противопоставляются сковывающие их льды и плотины — но почему-то с не скорбной, а вожделеющей интонацией: «Когда я найду // Ледяные аллеи?» Во второй половине стихотворения вазы, озаренные зарей (утренней? вечерней?), противопоставляются урнам под беззвездной лазурью неба (дневного? ночного?), а «фантазии» сменяются «обманчивостью». Симметрия образов, параллелизмов, антитез очень ощутима, но реальная ситуация, стоящая за этими образами, почти не распознаваема (ср. в рецензии Вл. Соловьева ироническое предположение, что вторая строфа изображает подглядывание в женскую купальню). Однозначное понимание такого текста невозможно.

Столь же характерный пример «парнасского» стиля раннего Брюсова — сонет «Львица среди развалин» (1895) с характерным рукописным посвящением Эредиа и печатным подзаголовком «Гравюра»:

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост — дышать ночной прохладой.

Пред ней знакомый мир: аркада за аркадой;
И башни и столпы, прозрачны и легки;
Мосты, повисшие над серебром реки;
Дома, и Бэла храм торжественной громадой...

Царевна вся дрожит... блестят ее глаза...
Рука сжимается мучительно и гневно...
О будущих веках задумалась царевна.

И вот ей видится: ночные небеса,
Разрушенных колонн немая вереница,
И посреди руин — как тень пустыни — львица.

Строение этого безупречного подражания Эредиа отлично описано Г. Шенгели (Техника стиха. М., 1960, с. 305): «В первом катрене дается исходная картина: древний город, лунная ночь, выходит на террасу царевна. Во втором катрене — развитие: детальный показ величественной столицы. В первом терцете — показ душевных переживаний царевны, данный во внешних проявлениях («дрожит», «блестят глаза», «гневно сжимается рука»), и объяснение: «О будущих веках задумалась...» Здесь — противоречие содержанию катренов: прекрасная южная ночь, прекрасный город, величие зданий и храмов и — вопреки всему этому — тревога и страдание. В последнем терцете раскрыты мысли царевны: она думает о неизбежной гибели всего окружающего величия (показанной опять-таки во внешних, зримых проявлениях: такая же ночь, развалины, среди которых бродит хищный зверь). Последняя строка, «замковая», — концентрат образов: руины, пустыня, львица. К этому можно добавить отчетливый параллелизм образов между катренами и терцетами: царевна среди дворца и города — львица среди руин; а заглавие, данное стихотворению Брюсовым (только при публикации!), держит сознание читателя в напряжении до самого последнего слова. Любопытно, что Брюсов напечатал это стихотворение только при включении «Chefs d'oeuvre» в собрание сочинений в 1913 г.; для первых изданий оно казалось ему, вероятно, слишком уж «несимволическим».

При втором издании «Chefs d'oeuvre» был анонс, в котором с той же аккуратностью за «Chefs d'oeuvre», «сборником несимволических стихотворений», был назван «Me eum esse» — «сборник символических стихотворений»: видимо, Брюсов предполагал держаться этого разделения. Сборник под таким заглавием вышел через год, в 1897 г. Но по содержанию и стилю он мало напоминал «Русских символистов». Здесь не было прежних разорванных верениц образов. Новые «символические стихотворения» были абстрактны, программно-декларативны и брали начало скорее от некоторых стихотворений цикла «Раздумья» («Méditations») в «Chefs d'oeuvre»: таких, как «Свиваются бледные тени», «Скала к скале: безмолвие пустыни» и др. (ср. автохарактеристику в письме к Перцову: «В Méditations прозы много, но ведь это же зато «идейные» стихотворения, маленькая поэмка души...» — 1, 579). Открывался сборник циклом «Заветы», и следующие отчетливо тематические циклы («Видения», «Скитания», «Любовь», «Веяние смерти») были явно ему подчинены; при двух последних разделах, «Веяние смерти» и «В борьбе», где Брюсов, по-видимому, больше всего чувствовал присутствие старого стиля, были подзаголовки («Прошлое»): «Никаких указаний на «символический» или «несимволический» характер книги не было, но на обложке стояло «Новая книга стихов», а в предисловии упоминался характер моей новой поэзии». Следующая книга была анонсирована под заглавием «Corona» («Венок») — оно пригодилось потом для сборника 1906 г.

Как известно, вместо «Corona» через три года вышел сборник «Tertia vigilia» (1900), а название «Corona» в нем имело одно стихотворение: «Тайны, что смутно светятся...» При последующих перетасовках содержания «Tertia vigilia» это произведение вошло в раздел «Мы» — единственный, действительно сохраняющий пророческий стиль предыдущего сборника. Все остальные стихи в «Tertia vigilia» иного содержания и тона, и прежде всего те, которые составили первый раздел сборника: «Любимцы веков» — с «К скифам» и «Ассаргадоном» во главе. Если признание Брюсова критикой началось с «Tertia vigilia», то признание «Tertia vigilia» началось с «Любимцев веков». А стиль «Любимцев веков» опознается безошибочно: это «Парнас» с его исторической экзотикой, сверхчеловеческими героями и монументальной величавостью.

По сравнению с первыми «парнасскими» попытками Брюсова (в «Криптомериях») здесь бросаются в глаза два изменения. Во-первых, изображаемые лица и картины получают имена: там были безымянный жрец с острова Пасхи, безымянный жрец Сириуса, абстрактный «Прокаженный», загадочный «Анатолий», вневременный путник «В магическом саду», здесь — Ассаргадон, Рамсес, Моисей, Александр Великий, Баязет, Наполеон; там — загадочная картинка «В старом Париже», здесь — «Разоренный Киев», хорошо знакомый по учебникам. Эта опора на гимназический учебник (суррогатом которого стали потом примечания к «Далям») — вообще характерная черта брюсовского культуртрегерства и залог его контакта с читателями. Брюсовских заслуг это не умаляет: сделать поэзию из постылого учебника не легче, а труднее, чем из Павсания или «Золотой ветви». Во-вторых же, брюсовские «Любимцы веков» описываются более возвышенно и патетично, чем прежние герои Брюсова, они чаще говорят от первого лица, чем это было принято и у французских парнасцев; эта полнота риторического раскрытия тоже делает их доступнее для читателя. Ориентир, давший направление

для этого сдвига, очевиден: это Виктор Гюго, сам, как известно, в своей «Легенде веков» выступавший удачливым соперником парнасцев на их же поэтической территории. Кстати, и тематически Гюго гораздо больше опирается на имена и сюжеты, подготовленные учебниками мифологии и истории, нежели Леконт де Лиль, предпочитавший эпизоды малоизвестные или вымышленные. Одним из первых стихотворений в книге Брюсова был «Соломон», перевод из Гюго, и начинался он: «Я царь, ниспосланный на подвиг роковой...» — совершенно так, как классические брюсовские «Я — вождь земных царей...», «Я жрец Изиды Светлокудрой...», «Я — Клеопатра...» и пр. Далее в том же разделе был еще один перевод из Гюго, «Орфей»; потом, при переизданиях, оба они исчезли из «Tertia vigilia» и затерялись во «Французских лириках XIX в.». Гюго не был модным именем в устах французских модернистов, для этого он был слишком общепризнан; поэтому и Брюсов вслед за ними не так охотно говорил о Гюго, как о Леконте, Эредиа, Верлене и Верхарне. Однако переводы Брюсова из Гюго (большая часть после 1917 г.) убедительно показывают, что поэтика Гюго давалась Брюсову легче и органичнее, чем многие другие. «Парнасская» поэтика в приподнятом варианте Виктора Гюго оказалась именно тем, что нужно было новому литературному направлению для успеха.

Итогом эволюции стал сборник «Urbi et orbi». Все современники свидетельствуют, что именно он произвел самое сильное впечатление из всех книг Брюсова — сильнее, чем более новаторская «Tertia vigilia» или более острый «Stephanos». Здесь не было специального «парнасского» раздела, но сама рубрикация материала по жанрам давала такую отчетливую установку «на классику», что ассоциации с суггестивной неопределенностью символизма отодвигались на самый дальний план. Собственно, «жанров» в точном смысле слова в оглавлении сборника было на так уж много: стилизованные «Песни», затем «Баллады» (наиболее «парнасский» раздел в книге, но поданный в субъективно-страстных интонациях, принципиально чуждых «Парнасу»; недаром именно этот раздел избрал потом В. М. Жирмунский, чтобы продемонстрировать, что Брюсов — «романтик», а не «классик»), затем «Думы» (еще один шаг от символизма через «Парнас» и Гюго), «Оды и послания», отчасти «Элегии» (как любовные стихи); «Сонеты и терцины» были не чем иным, как «Думами» в миниатюре, а между «Картинами» и «Антологией» стихи распределялись почти произвольно. Но общая установка была важнее. «Парнасская» традиция, игра в классицизм была с этих пор канонизирована в русском модернизме.

Останавливаться на соотношениях двух традиций в последующих сборниках Брюсова нет надобности. Запас способов подачи материала уже им выработан и слегка варьируется от одного тематического раздела к другому. Сами разделы повторяются из сборника в сборник, лишь иногда раздвигаясь, чтобы впустить цикл, связанный большей биографической конкретностью, — стихи с впечатлениями от Швеции, откликами на мировую войну или переживаниями очередной любви. Потом это позволит ему в «Избранных стихах» 1915 г. и в «Кругозоре» 1922 г. с легкостью сгруппировать стихи самых разных лет по рубрикам «Природа», «Любовь», «Предания», «Наблюдения» и др. При достаточной гибкости оттеняющих друг друга стилистических интонаций это обеспечивало его книгам успех; но чем более они становились однообразны-

ми, тем больше росло ощущение, что Брюсов исписался после «Семи цветов радуги» (1916).

Ответом на это было последнее творческое усилие Брюсова — отказ от риторической поэтики «Парнаса» и Гюго и переход к игре резкими столкновениями слов и образов, начавшейся в «Миге» и окончательно утвердившейся в «Далях» (1922). По существу, это был переход от экстенсивной поэтики к интенсивной: резко отбрасывалось большинство привычных тем, сохранялась одна, в прежних сборниках обычно называвшаяся «Раздумья» (политические и даже любовные стихи быстро сводились к ней же), и раздумья эти разрабатывались с необычной дотоле если не глубиной, то детальностью, позволявшей за богатством вариаций не чувствовать устойчивости основной мысли. Это богатство достигалось за счет обилия нестандартных слов-символов из номенклатуры всех наук XIX в., особенно истории и географии: именно эти слова в новой культурной обстановке (для госиздатского читателя) приходилось пояснять примечаниями в конце книги. Примечания эти потешали современников, но их культурно-историческая роль имела достойную традицию. Такие же энциклопедические примечания писал (на таком же историко-культурном переломе) Кантемир к своим оригинальным и переводным сатирам; только у Брюсова на них было гораздо меньше места, и это не позволило ему сделать из своих лапидарных справок ни достаточного культуртрегерского средства, ни эстетически ценного обрамления типа дантовской «Новой жизни» (которое в эти же годы, как известно, обдумывал для «Стихов о Прекрасной Даме» Блок).

Вот почти наудачу одно из стихотворений в «Далях» — «Кругами двумя» (1921):

Авто, что Парижем шумят,
Колонны с московской ионией, —
Мысль в напеве кругами двумя:
Ей в грядущие ль дни, в Илион ли ей?

В ночных недвижимых домах,
На улицах, вылитых в площади,
Не вечно ли плач Андромах,
Что стучат с колесницами лошади?

Но осой загудевший биплан,
Паутина надкрышного радио —
Не в сознанье ли вчертанный план,
Чтоб минутное вечностью радовать?

Где в истомную дрожь путь, в конце ль
Скован каменный век с марсианами,—
В дуговую багряную цель
Метить стрелами осиянными?

Искрометно гремящий трамвай,
Из Коринфа драконы Медеины...
Дней, ночей, лет, столетий канва,
Где узора дары не додеяны.

«Идею» этого стихотворения (в том смысле, в каком Брюсов употреблял это слово в статье «Синтетика поэзии») можно приблизительно пересказать так: «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь

в будущее; но они смыкаются и в начале — через стихию страсти, и в конце — еще неизвестно, через что». Образы настоящего, уводящие в прошлое: ионийские колонны в Москве, извозчичьи стучащие пролетки — как колесница над колоннадой театра на площади; образы настоящего, уводящие в будущее: авто, биплан, радио. Конкретизация «прошлого» — Илион, плач Андромахи при виде тела Гектора за колесницей Ахилла; конкретизации «будущего» нет, оно еще безо́бразно. Смыкание прошлого с будущим — как двух дуг в круге — выражено словами «скован каменный век с марсианами»; путь туда ведет через темную страсть («истомную дрожь»), а мысль лишь издали метит туда светлыми стрелами. Подобие этого смыкания в настоящем — искрометный трамвай, похожий на огнедышащих драконов, уносивших Медею из Коринфа после преступления. Единство прошлого и будущего есть вечность, кажущаяся их раздельность есть время; время — канва, вечность — узор на ней, еще не вполне нам видимый. Заглавный образ подсказан «московской ионией» в первой строфе: капитель ионической колонны образует две волюты, завивающиеся кругами. Отсюда же перекидывается ассоциация к «Коринфу» последней строфы: «коринфской» называлась капитель другого типа колонн. Наконец, последняя строфа связана с серединой стихотворения (Медеины драконы уподобляются биплану, ср. «два дракона Медеи — авиаторы» в драме И. Аксенова «Коринфяне» (1918); «канва столетий» — «паутине радио») и, что важнее, выносит ассоциации за его пределы: слово «дары» напоминает о платье, которым Медея перед бегством из Коринфа сожгла свою соперницу и с которым оказываются опасно сближены узоры вечности по канве времени.

Слова «символизм» Брюсов к своей поздней манере, разумеется, не применял: он называл ее «научной поэзией» и предтечей своим объявлял не Малларме, а (достаточно произвольно) Рене Гиля. Однако техника столкновения необычных слов и образов, применявшаяся в «Далях» и «Меа», действовала так же, как когда-то в «Русских символистах», только не на эмоциональном, а на интеллектуальном уровне: там она должна была выразить небывалые оттенки чувств (пусть вполне общечеловеческих), здесь — оттенки мыслей (пусть не более оригинальных, чем «разум — ничто, страсть — все»). Сам Брюсов чувствовал эту связь. Свидетельство тому — раздел «Бреды» в «Меа» (1924). Само слово «Бреды» в заглавии выглядит вторжением 1890-х в 1924 год. «Бреды» можно рассматривать как автопародию поэтической техники, выработанной в «Далях», т. е. как осознанную пробу ее выразительных возможностей, независимо от содержания. Результатом явились причудливые тексты, более всего похожие из прежней поэзии на Рембо, а из новой — на сюрреалистов. Брюсов знал и чтил Рембо, но подражал ему до сих пор лишь в области тематики, а не в области стилистики; что же касается сюрреализма, то здесь может идти речь только о параллельных исканиях, потому что первый манифест А. Бретона явился только в 1924 г., а предшествовавшие ему эксперименты с дадаистической полузаумью и сновидческим автоматическим письмом (даже если известия о них дошли до Брюсова) имели мало общего с брюсовским рационалистическим подходом к поэзии. Если французский сюрреализм родился от прививки дадаизма к традиции символизма, то брюсовский — тоже от прививки футуризма к традиции символизма; но в футуризме Брюсову импонировал не Крученых, а Пастернак, не уличный, а интеллигентный запас

мысли и слова. Но вряд ли стоит задерживаться на этом дольше: поэтика позднего Брюсова осталась явлением уникальным и не нашла не только продолжателей среди поэтов, но и ценителей среди брюсоведов.

Мы рассмотрели так подробно творческую эволюцию Брюсова потому, что именно в ней элементами или этапами прошло все то, что получило более детальную разработку у других поэтов.

Легче всего выделить многочисленных поэтов (ненаучно говоря, «второстепенных»), прямо усвоивших то соотношение символистской и «парнасской» традиций, которое наметил Брюсов: портреты и картины из мифологического прошлого в одном разделе книги, густая любовная страстность — в другом, вдохновенные прозрения — в третьем, впечатления от Италии, Парижа или русской деревни — в четвертом, стилизация под античность или под XVIII век — в пятом и т. д. При этом, конечно, «образы веков» все больше превращались в зарифмованные пересказы гимназических учебников, эротика снижалась до альбомного уровня, прозрения становились чем патетичнее, тем бессодержательнее. Эпигоны такой манеры в 1900—1910-х годах стали являться толпами — всех масштабов, от С. Соловьева до А. Кондратьева и А. Тинякова и далее. Современники обзывали этих вскормленников и подражателей брюсовских «Весов» «подбрюсниками». Что из двух традиций, наметившихся у старших поэтов, им была доступнее и ближе «парнасская», Брюсову было виднее, чем кому-нибудь. В рецензии на антологию молодых поэтов («Мусагет», 1911) он писал: «...большинство молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, стараются писать под Леконта де Лиля и Эредиа: внешне красиво и безнадежно холодно. Их стихи <...> — большею частью риторические рассуждения о каком-нибудь «муже древности», по возможности о таком, существование которого мало кому известно и имя которого дает повод для интересной рифмы <...>. К числу этих же «парнасцев» надо отнести и тех, кто своими темами выбирает преимущественно жития католических святых и рассуждения о грехах и рае...» (6, 372).

Потом, в пореволюционной уже статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922), Брюсов выражался еще решительнее: «Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что-либо подобное, излагалось строфами с «богатыми» рифмами (чаще всего — иностранного слова с русским), в конце присоединялся вывод в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания — и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах, вплоть до самых толстых <...>, и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией» (6, 506). Он только не добавил, что инициатором этого массового производства был он сам.

Брюсов говорит здесь о «символическом стихотворении», имея в виду стихи, которые писали русские символисты, и не желая запутывать читателя «Печати и революции» словом «парнасский». Из описания же ясно, что он говорит здесь о той самой стилистической традиции, которую в 1911 г. он определял как «парнасскую». Описание это освобождает нас от необходимости подробно разбирать какие-либо стихи этого направления. Брюсов сам наметил план такого разбора: достаточно проследить, как вводится образ заглавного героя (через «Я...», через «Ты...» или как-нибудь иначе), как он детализируется через такие-то его зна-

менитые действия, какие моменты подчеркнуты риторическими вопросами или восклицаниями, какая обобщающая сентенция или эмоциональная нота предпочитается для финала. Система таких предпочтений достаточно отчетливо намечается уже в собственных стихах Брюсова.

Вне обеих традиций, как «парнасской», так и символистской, остается тот декларативно-программный стиль, который у Брюсова полнее всего был выражен в «Me eum esse». Если в «парнасских» стихах главным была законченность картины, то здесь — законченность мысли, образно проиллюстрированной и/или стилистически украшенной. Таково направление работы З. Гиппиус, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова.

В стихах Гиппиус мысль обычно высказывается с наибольшей неприкрытостью; ее главная забота — обставить подачу этой мысли так, чтобы у читателя не оставалось сомнений в ее значительности, для этого используется взволнованная интонация, оставляющая ощущение многозначительной недоговоренности. У Сологуба, наоборот, большинство стихов образны: даже стихотворения про звезду Маир, Недотыкомку или Альдонсу-Дульцинею у него могут читаться как простое изложение светлой или мрачной сказки. Только прочитав много стихотворений Сологуба подряд и убедившись, что одни мотивы повторяются в них навязчиво-часто, а другие слишком редко для традиционно реалистической картины мира, можно умозаключать, что это не простое «отражение действительности», но и нечто другое. У Вяч. Иванова тематический мир богаче, чем у Сологуба, поэтому его отдельные стихотворения чаще нуждаются в многозначительном подчеркивании; этого он достигает средствами стилистическими — своим иератически-возвышенным архаизированным языком, вызывавшим в свое время столько насмешек. Общим остается одно: образы у этих поэтов многозначительны, но не многозначны, смысл их устойчив, и называть их уместнее не символическими, а аллегорическими.

Вот для примера одно из стихотворений Вяч. Иванова — центральное в третьей части его программной мелопеи «Человек» (1915):

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Зрячих сил в незрячий омут
Досягают копия:
Так тревожат духи дрему
Бессознательного Я.

В бессознательном Адаме
Тонет каждая душа.
Ходит чаша в темном храме
Круговая, мысль глуша:
День блеснет — и, в блеск одета,
Тонкой ясностью дыша,
Возлетит над пальмой света
Чистым Фениксом душа.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Сил магнитных в глубь могилы
Досягают копия,
Будят любящие силы
И манят из забытья.

Людно в храмине Адама:
Всем забыться там дано.
Томны волны фимиама
И смесительно вино.
От восторгов брачной ночи
Души встанут, как цветы:
Каждый цвет откроет очи,
но не будет Я и Ты.

Звезды блещут над прудами:
Что светилам до озер?
Но плетется под звездами
По воде живой узор.
Мстящих милых в сон забвенья
Досягают копия,
Нудят к мукам откровенья
Первопамять бытия.

Все образы расшифрованы здесь с аллегорической ясностью. Память об истинной светлой сущности души скрыта в бессознательности каждого отдельного человека, но влечется к первоначальному свету и в свой срок прорвется и сольется с ним. В нечетных строфах это иллюстрируется параллельным («Так...») образом ясного звездного неба и его отражения; в четных — параллельным (без «так...») образом туманящего ум земного пира и сравнением с вертикальным взлетом растений и Феникса. Картина эта приобретает полный смысл, когда включается в четверочастное целое «Человека», а он — в свод сочинений Вяч. Иванова. В этом большом корпусе приобретают дополнительное значение и такие стихотворения, которые сами по себе вроде бы и не содержат указаний на необходимость аллегорического осмысления: так, детски простая картинка начинающейся весны («Март»: «Теплый ветер, вихревой, // Непутевый, вестовой») становится однозначным намеком на воскресение Бога, а подобные картины багряной осени — намеком на его смертные страсти. В процитированном стихотворении нет характерной для Иванова архаизации, потому что оно стилизовано скорее в манере немецких романтиков. Этот образец тоже неудивителен: в концепции Вяч. Иванова символизм был не художественной манерой с такими-то суггестивными средствами поэтики намеков, а религиозно-философским мировоззрением, в котором всякий художественный образ большой поэзии был выражением высокого смысла, так что символистами оказывались не только немецкие романтики, но и Гете и Пушкин.

Если искать истоки поэтики Гиппиус, Сологуба, Иванова, то придется взойти мимо символизма и «Парнаса» именно к романтической поэзии —к так называемой философской лирике прежде всего. Там же берет начало и поэтика Бальмонта — только, конечно, не в философской, а в любовной и патетически-описательной лирике. Как известно, Бальмонт был равнодушен к французской поэзии (за исключением Бодлера) с ее конфликтом между «Парнасом» и символизмом; он предпочитал вдохновляться поэзией англоязычного романтизма (от Блейка до Уитмена) и испанского барокко. Даже с такими непосредственными предшественниками в русском позднем романтизме, как Фет или Вл. Соловьев, у него меньше связи в области поэтической техники, чем можно было бы предполагать.

Настоящим продолжателем Фета и Вл. Соловьева в русском модернизме был, как известно, Блок. Эта опора и позволила ему подхватить и оживить символистскую линию в поэтике модернизма после того, как Брюсов все больше и больше стал переносить свое внимание на разработку «парнасской» линии.

В первом издании «Стихов о Прекрасной Даме» (октябрь 1904) первый раздел, «Неподвижность», имел эпиграфы из Соловьева и Брюсова; второй, «Перекрестки», — из Соловьева; третий, «Ущерб», — из Брюсова (оба брюсовских эпиграфа — из «Urbi et orbi», произведшего столь сильное впечатление на Блока; потом в «Земле в снегу» (1908) первый раздел, «Подруга светлая», нес эпиграфы и из Соловьева, и из Фета, и из Брюсова). Со стихами Вл. Соловьева Блок познакомился в апреле 1901 г., со стихами Брюсова — в мае 1901 г.; но в стихах лета 1901 г. (которые Блок той же осенью неудачно пытался послать в «Скорпион») влияние поэтики Соловьева чувствуется очень отчетливо и признается эпиграфами к отдельным стихотворениям, влияние же поэтики Брюсо-

ва почти неощутимо. Любопытное совпадение: в стихотворении «Ты отходишь в сумрак алый...» есть строки: «Ждать иль нет внезапной встречи // В этой звучной тишине?» — резким оксюмороном неизбежно напоминающие знаменитые брюсовские «Фиолетовые руки... // В звонкозвучной тишине»; но стихи Блока написаны в начале марта 1901 г., заведомо до знакомства с «Русскими символистами». Поэтика Фета сама привела Блока туда же, куда Брюсова привела поэтика Малларме.

Влияние Брюсова на формирование «Стихов о Прекрасной Даме», засвидетельствованное эпиграфами 1904 г., до сих пор должным образом не исследовано. Как кажется, оно сказалось больше всего в продуманной композиции первого сборника Блока — в последовательности его стихотворений. Может быть, можно даже сказать, что стихотворения цикла «Предчувствия» (впоследствии — «Вступления»), открывающего «Urbi et orbi» и слагающегося в лирически последовательный сюжет, были толчком для всей последующей блоковской манеры группировать стихи, приведшей к каноническому трехтомнику с разделами-главами. Но парадоксальным образом именно «Стихи о Прекрасной Даме» впоследствии из этой манеры выпали, смысловая циклизация была в них заменена дневниковой, хронологической, а вместе с этим отпали и эпиграфы из Брюсова. Впрочем, не следует забывать и еще одного образца, важного для Брюсова, как мы видели, в ранних стихах, а для Блока — всю жизнь: Генриха Гейне с его изысканно построенными тремя книгами стихотворений.

Из поэтики Фета важнейшими для Блока оказались две черты: отрывистая несвязность образов и материализация метафор, размывающая границу между основными и вспомогательными образами стихотворения, между предметами, реально присутствующими и попутно упоминаемыми в его художественном мире. И то и другое в свое время было главным поводом для насмешек современников над непонятностью Фета: разорванностью образов раздражало, например, знаменитое «Шопот, робкое дыханье...», материализацией метафоры — «Колокольчик», где поэт не знает, какой это «колокольчик прозвенел», на дальней тройке или «на тычинке под окном»? Из поздних стихотворений Фета отметим для примера одно, по образности своей гораздо более смелое, чем все эксперименты Брюсова в «Русских символистах»:

Ты вся в огнях. Твоих зарниц
И я сверканьями украшен.
Под сенью ласковых ресниц
Огонь небесный мне не страшен.

Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь — на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

В переводе на язык прозы это значит: «Ты прекрасна, а я хорош лишь постольку, поскольку кажусь хорошим тебе; стоит тебе разочароваться во мне, и я тотчас обращусь в ничто». Когда автор вместо этого

говорит: «Ты окружена сиянием, а на меня лишь падают его отсветы», то он еще не выходит из круга традиционных украшений романтической поэтики. Но когда он кончает стихотворение: «и я угасаю, опаленный этими огнями», то «огни» перестают быть метафорическим, вспомогательным образом, входят в стихотворение как реальность; и это уже прием не традиционной, а модернистской (и потом авангардистской) поэтики, предвосхищенный Фетом. Можно думать, что это стихотворение Фета не осталось без влияния на образ «снегового костра» страсти, на котором сгорает герой «Снежной маски» и который, в свою очередь, получил развитие в знаменитом «пожаре сердца» у Маяковского, — а кстати (о чем вспоминают реже), и у Брюсова в стихотворении «Умирающий костер», написанном в декабре того же 1907 г.

Классический пример разорванности образов, создающей символистический стиль у Блока, — это стихотворение «Идут часы, и дни, и годы...» (1910):

Идут часы, и дни, и годы.
Хочу стряхнуть какой-то сон,
Взглянуть в лицо людей, природы,
Рассеять сумерки времен...

Там кто-то машет, дразнит светом.
(Так зимней ночью, на крыльцо
Тень чья-то глянет силуэтом,
И быстро спрячется лицо.)

Вот меч. Он — был. Но он — не нужен.
Кто обессилил руку мне? —
Я помню: мелкий ряд жемчужин
Однажды ночью, при луне,

Больная, жалобная стужа,
И моря снеговая гладь...
Из-под ресниц сверкнувший ужас —
Старинный ужас (дай понять)...

Слова? — Их не было.— Что ж было? —
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли...

И умерло. А губы пели.
Прошли часы, или года...
(Лишь телеграфные звенели
На черном небе провода...)

И вдруг (как памятно, знакомо!)
Отчетливо, издалека
Раздался голос: ЕССЕ НОМО!
Меч выпал. Дрогнула рука.

И перевязан шелком душным
(Чтоб кровь не шла из черных жил),
Я был веселым и послушным,
Обезоруженный — служил.

Но час настал. Припоминая,
Я вспомнил: *нет, я не слуга.*
Так падай, перевязь цветная!
Хлынь, кровь, и обагри снега!

Основная часть стихотворения — это двукратное повторение схемы: «было или не было? было — вот что...», и далее описание чего-то вовсе не относящегося к предмету, о котором идет речь. При этом описываемое разрывается на резко противопоставленные друг другу крупный план (детали человеческого лица) и дальний план (детали ночной зимней приморской обстановки). Первый заход: «Вот меч <...> Но он — не нужен. Кто обессилил...?» — и вместо ответа — дробный перечень: зубы (метафорически названные «жемчужинами») — луна, стужа, снежное море — глаза (метонимически названные «ужасом из-под ресниц»). Все это эмоционально окрашено словами «больная, жалобная стужа» и «старинный ужас». Затем — слова в скобках «(дай понять)...», означающие неудачу первого захода к пониманию, и после них второй заход. «Слова? — Их не было. — Что ж было? — Ни сон, ни явь...» Это «ни сон, ни явь» будто бы раскрывается в длинной фразе без подлежащего «звенело, гасло, уходило... отдалялось... умерло», а потом с прежней несвяз-

ностью перечисляются «губы» и «на черном небе провода». Эта последняя деталь вынесена в конец и скобками подана как ответ на предыдущую концовку «дай понять» — от этого она приобретает загадочную многозначительность. Эмоционально окрашенных слов нет, зато есть нарочито противоречивый пространственно-временной фон: пространство — это пение, которое одновременно и «вдали, вдали», и на «губах» вблизи, в время — это «прошли часы, или года...». Весь этот рассчитанно отрывистый хаос мотивирован попытками что-то припомнить, «рассеять сумерки времен». Осмысляющее воспоминание достигается в следующей строфе — с «ECCE HOMO». Любопытно, что игра скобками продолжается: в них заключены не мимоходные, а как раз опорные точки процесса воспоминания: усилие («дай понять»), ложный ответ («провода»), истинный ответ («как памятно, знакомо!»). За этим, наконец, следует контраст предыдущей отрывистости — плавные фразы, ведущие к развязке: «И перевязан шелком душным... Обезоруженный — служил. Но час настал. Припоминая, // Я вспомнил... Так падай, перевязь... Хлынь, кровь...»

Такое построение допускает интерпретацию стихотворения, предложенную З. Г. Минц (Лирика Александра Блока. Тарту, 1975, вып. 4, с. 116—118): герой с мечом в руке служил высшему миру, но сам высший мир словами о Христе повелел ему бросить меч и служить темному миру в лице демонической женщины; однако герой, почувствовав темные, богоборческие силы в самом себе, отказывается наконец от этого повеления и погибает. Это максимум осмысленности, который можно извлечь из этого стихотворения; но и здесь не до конца сводятся концы с концами: «ужас» в глазах героини двусмыслен (ужас героини или героя? если героини, то это позволяет усомниться в ее демоничности), а уподобление героя Христу заставляет ожидать от него не «служения», а жертвенной гибели. Знакомство с разнороднейшим подтекстом не помогает найти недвусмысленное решение (рисунок Бакста к «Снежной маске» для начала стихотворения; Евангелие от Иоанна, 19, 5 — для перелома; финал «Тристана и Изольды» Вагнера — для концовки): произведение сохраняет характерную для символистического стиля многозначность. Сравнивая стихотворение Блока с «Самоуверенностью» молодого Брюсова, мы видим, насколько усложнился этот стиль: у Блока налагаются друг на друга три картины, все недостаточно объяснимые (служение, непонятное из-за «нет, я не слуга»; сцена у снежного моря, непонятная из-за разорванности; «ECCE HOMO», непонятное из-за краткости), и опрокидываются друг в друга два припоминания (герой вспоминает, как он вспомнил: «нет, я не слуга»). Этот усложненный стиль символистической традиции получает дальнейшее развитие у зрелого О. Мандельштама — в таких стихотворениях, где разорванные образы сополагаются друг с другом или просвечивают друг сквозь друга, как в кубистической картине.

Пример стихотворения, построенного на смещенном соположении разорванных образов, — «Домби и сын» (1914) Мандельштама:

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык, —
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын.
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле, —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

Фон этого лирического сюжета — свистящий язык, грязная Темза, дожди и слезы, контора и конторские книги, табачная мгла, «сломанные стулья», «на шиллинги и пенсы счет», судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство: набор образов, действительно кочующих у Диккенса из романа в роман. Но образы, сменяющиеся на этом фоне, смещены. Оливер Твист — персонаж из совсем другого романа, чем заглавный; в конторе он никогда не работал; Домби-сын с клерками не общался; судебной интриги в «Домби и сыне» нет; банкрот в петле явился, скорее всего, из концовки третьего романа, «Николас Никльби»; но любвеобильная дочь опять возвращает нас к «Домби и сыну». Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира, но не сводимый ни к какому конкретному произведению. Так как реальный субстрат этого стихотворения — романы Диккенса — читателю известен (в отличие от «Самоуверенности» Брюсова или «Идут часы...» Блока, где его еще приходится с большим трудом реконструировать), то все эти сдвиги образов и соединение их новыми связями приобретают для читателя особую остроту. Риторическая выделенность концовки (как в брюсовских «Любимцах веков»!) не забыта: здесь и патетическое восклицание, и броская деталь крупным планом — «клетчатые панталоны». Если строение стихотворений с разрозненными образами у Брюсова и даже у Блока напоминало пунктирную линию вместо непрерывной, то стихотворение Мандельштама можно сравнить с пунктирной линией, движущейся зигзагами.

Пример стихотворения, построенного на просвечивающих друг сквозь друга образах, — «На розвальнях, уложенных соломой..» (1916) того же Мандельштама:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи, —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече, —
И никогда он Рима не любил.

Ныряли сани в черные ухабы,
И возвращался с гульбища народ.
Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Сырая даль от птичьих стай чернела,
И связанные руки затекли.
Царевича везут, немеет страшно тело,
И рыжую солому подожгли.

Стихотворение имеет биографический подтекст: поездки по Москве с Мариной Цветаевой, которая была увлечена приехавшим из Петербурга Мандельштамом и «дарила ему Москву». Но от рядового читателя этот подтекст, конечно, скрыт. Стихотворение это многократно интерпретировалось в научной литературе; для нас важно только самое бесспорное в этих интерпретациях. О каком царевиче говорится в этом стихотворении то от первого, то от третьего лица? «Углич» и «три свечи» над покойником заставляют думать об убитом царевиче Димитрии; «Рим» и «связанные руки» живого пленника заставляют думать о царевиче Алексее, сыне Петра. «Три встречи» в центре стихотворения остаются загадочными (ассоциации с повестью Тургенева и поэмой Вл. Соловьева здесь только уводят в ложных направлениях); может быть, это встречи трех Лжедимитриев, трех мужей Марины Мнишек (с которой любила отождествлять себя Цветаева) с Москвой, — из которых только одного «Бог благословил» поцарствовать в Москве? Тогда концовка «и рыжую солому подожгли» ассоциируется с рыжими волосами первого самозванца и приобретает символический смысл пожара русской Смуты. Так взаимоисключающие намеки совмещаются в образе роковой (но не конкретной) жертвы. Если о «Домби и сыне» можно было сказать, что это — образный пунктир зигзагами, то об этом стихотворении — что оно представляет собой несколько пересекающихся пунктиров.

Третий путь осложнения этого образного пунктира, намечающего композицию стихотворения, — это как бы увеличение расстояния между опорными смысловыми точками. По этому пути пошел Хлебников. Его большое стихотворение «Любовник Юноны» — это вереница четверостиший и двустиший (только один отрывок длиннее), отбитых пробелами и нумерацией, внутренне замкнутых, перебивающих сюжетно важные моменты мелочами; лишь с некоторым трудом она осмысляется как последовательность реплик Юноны, любовника и их гонителей (и ремарок к ним?), промежутки между которыми неопределенно длинны и затрудняют понимание. Сняв заглавие (что Хлебников делает нередко), можно сделать произведение еще более загадочным. По сходному принципу строится большинство произведений Хлебникова. Даже когда его четверостишия и двустишия написаны подряд, они подхватывают друг друга не столько собственным смыслом, сколько общей темой: каждое синтаксически замкнуто, каждое начинается такой вводной интонацией, которая позволяет представить его зачином нового стихотворения. Поэтому их легко переставлять мысленно внутри стихотворения (такой же операции легко подвергались еще некоторые стихотворения Фета); поэтому же в рукописях Хлебникова стихотворные вставки, приписанные на полях, сплошь и рядом не могут быть бесспорно отнесены к тому или иному определенному месту и остаются мучением для текстологов.

Это подчеркивается переменой точек зрения: уже у Мандельштама мы видели, как на протяжении стихотворения менялись обозначения «мы — меня — он — царевича», а заканчивается оно безличным «подожгли». Хлебников идет дальше и подчеркивает перемену времени повествования: не только настоящее и прошедшее время перебивают друг

друга (как бывало ради рельефности и в классической поэзии), но между ними вторгается и будущее время — хотя бы в достаточно раннем стихотворении «Алчак». Здесь описывается объяснение между «девой» и «юношей» в лодке среди моря и потом самоубийство девы, бросившейся с приморской скалы. «Один молчал, другая ждала...» — далее ее монолог: «Ей ответит вечер в белом» — далее его монолог: «Но она ответит: Нет!..» — «Он гребет сильнее веслами...» — «Челн о волны бился валок...» — «И [она] потом уходит гордо...» — «Он обернулся, молвив: Прощай!..» Такое построение стиха как бы побуждает читателя останавливаться после каждого прочитанного четверостишия и примериваться к намеченной в нем перспективе дальнейшего изложения, а потом проверять себя дальнейшим чтением; подтверждение или неподтверждение ожиданий является ощутимым художественным эффектом (аналогичным ощущению звукового ритма при чтении строки). Можно сказать, что это общий психологический принцип всех стихов, выдержанных в той традиции, которую мы позволили себе назвать символистической.

Это название требует пояснений, хотя и запоздалых. Брюсов мог считать своими предшественниками в символизме Мореаса и Малларме; но Вяч. Иванов предпочитал называть не их, а Данте и Гете, а Блок, вероятно, назвал бы Вл. Соловьева, хотя не кто иной, как Соловьев, незабываемо высмеивал первый же выпуск «Русских символистов». Знаменитый «раскол в символистах» между старшим поколением, ощущавшим символизм как очередное литературное направление, и младшим поколением, ощущавшим символизм как вечносущее идейное направление, определялся различным пониманием слова «символ». Как могло возникнуть такое разнотолкование?

Установка на суггестивность, поэтика слов-намеков, пришедшая в русскую (и не только русскую) поэзию конца XIX в., не была чем-то революционно новым в поэтике. Только с первого взгляда могло показаться, что она не умещается в традицию. На самом деле старинное, идущее от античности учение о художественном слове было достаточно просторно, чтобы вместить и эту новацию. Просто дело было в том, что вдобавок к шести тропам традиционной риторической теории поэтическая практика изобрела еще один, седьмой. Шесть традиционных тропов — т. е. типов переносного употребления слова — были следующие: метафора — перенос значения по сходству; метонимия — перенос по смежности; синекдоха — перенос по количеству; ирония — перенос по противоположности; гипербола — усиление значения; и, наконец, эмфаза — сужение значения («этот человек был настоящий человек», т. е. герой; «здесь нужно быть героем, а он только человек», т. е. трус). В поэзии модернистов к этому списку добавилась, так сказать, антиэмфаза — расширение значения, размывание его. Когда Блок пишет: «Лишь телеграфные звенели // На черном небе провода», — то можно лишь сказать, что эти провода означают приблизительно тоску, бесконечность, загадочность, враждебность, страшный мир и пр., но все — лишь приблизительно.

Какое слово из традиционного терминологического репертуара естественно напрашивалось для обозначения нового приема? Символ. В привычной поэтике слово «символ» означало «многозначное иносказание», в отличие от «аллегории», однозначного иносказания. В принципе любой предмет мог быть выдвинут как символ иных предметов («страшный контрданс соответствий», воспетый Бодлером). Классичес-

ким запасником символов для европейской культуры было Священное писание: еще в средние века к нему составлялись словари символов, перечислявшие, например, что «вода» в Писании может иносказательно означать Христа, Святого Духа, высшую мудрость, многоглаголание, крещение, тайноречие пророков, невзгоду, богатство мира сего, плотское наслаждение, зыбкость мыслей, усладу искушения, кару адову и многое другое. Этот опыт библейской символики очень повлиял на судьбу слова «символ»: в «светском» понимании оно оставалось простым риторическим приемом, применимым к любому материалу, в «духовном» же понимании оно прочно оказалось связано с религиозной тематикой как земной знак несказуемых небесных истин. Отсюда и раскол: Брюсов и Бальмонт приняли «светское» понимание слова «символ» (пусть и в сколь угодно высоком стиле), Вяч. Иванов, Белый и Блок — «духовное» его понимание. А далее уже Вяч. Иванов в «Мыслях о символизме» уличал Брюсова и его сторонников в сочинении нового «модного учебника теории словесности» со включением к параграфу о метафоре примечания о символе и называл их «поэтику намеков» «символизмом поэтических ребусов»; Брюсов же, как известно, возражал Иванову, что для поэзии быть служанкой религии не более почетно, чем служанкой общественной борьбы.

Таким образом, два источника — «парнасская» строгость и символистская зыбкость; в этой зыбкости два направления — пунктирность и расплывчатость; в этой расплывчатости два осмысления символа: литературно-риторическое и религиозно-философское, — таковы основные антиномии, определяющие диалектическую динамичность русской модернистской поэтики.

Сложившись в поэзии символизма, она скоро вышла за его пределы. Имена Мандельштама и Хлебникова уже приводят нас к двум младшим школам, сменившим символизм: к акмеизму и футуризму. Акмеизм подхватывает — хотя бы на короткое время — «парнасскую» традицию поэтики, футуризм — символистическую.

Акмеизм был очень разнороден по авторским индивидуальностям и по направлениям их развития. Но при своем появлении он внушил читателям свою общую установку на «вещность» и «посюсторонность» изображаемого мира: каждый изображаемый предмет равен самому себе, — намеки и недоговоренности изгоняются из поэтики. Эта программа и наиболее последовательное воплощение ее у Гумилева (посвящавшего стихи парнасцу Леконту и переводившему предпарнасца Готье) тотчас были оценены как «парнасские». Брюсов называет ее приметами «экзотику», «археологию», «изысканный эстетизм» (6, 510); Мандельштам (в статье «Буря и натиск») — «монументальность приема», «ясность изложения». Все это черты «парнасского» направления. Объединение просуществовало недолго. Мандельштам после «Камня» переходит к той усложненной поэтике, примеры которой мы видели; стихи Ахматовой все больше превращаются в намеки, отсылающие к какому-то автобиографическому подтексту, о котором читатель мог лишь смутно догадываться; Зенкевич и Нарбут учатся новым приемам у футуристов; даже Гумилев в самых поздних своих произведениях («У цыган» или «Заблудившийся трамвай») явно переходит от «парнасской» техники к символистической. Рубеж между ранним, «парнасским», и поздним, символистическим, периодами этой школы ясно осознавался:

Брюсов различал их как «акмеизм» и «неоакмеизм», Мандельштам — как «младший символизм» и собственно «акмеизм».

Футуризм бурно боролся против символизма, однако во многих отношениях сам был его продолжателем. Недаром Брюсов все свои отклики на ранние футуристические выступления сопровождал педантическими напоминаниями, что «все это уже было» на первых шагах символизма, т. е. до того, как Брюсов переключился с символистической (в узком смысле слова) поэтики на «парнасскую». У Хлебникова мы находим оба выделенных выше характерных блоковских приема: и материализацию метафоры (доходящую до прямой метаморфозы), и разорванность образов (о которой уже говорилось по поводу «Любовника Юноны»). Б. Лившиц параллельно с Мандельштамом работал над построениями из сдвинутых образов: его стихи о Петербурге сделаны по тому же принципу, что и «Домби и сын», а несколько раньше, в «Людях в пейзаже», он сделал единственную в своем роде попытку подчеркнуть семантические сдвиги грамматическими сдвигами. Ранние стихи Маяковского своей густой, но однозначной перифрастичностью приближаются к экспериментам Анненского в духе Малларме («И лишь светящаяся груша // О тень сломала копья драки, // На ветке лож с цветами плюша // Повисли тягостные фраки» — это значит: «когда электрические лампочки потухли, ложи заполнились публикой», причем «фраки» являются вслед за «цветами», как плоды, подобные «груше» из другой метафоры). Эпатирующий дух футуризма легко вводил в соблазн поиграть произволом. В принципе любое сочетание случайных строк и слов может быть так или иначе осмыслено; поэтому не исключено, что некоторые стихотворения Д. Бурлюка (Ор. № 38: «Темный злоба головатый // Серо глазое пила // Утомленный родила // Звезд желательное латы») или А. Крученых представляли собой именно такие упражнения на изобретательность читателя.

В следующем поколении именно этот прием получил предельное выражение у обериутов: они сталкивали с необычными контекстами самые бытовые слова, вроде «каши» или «шкафа», и такие слова получали необычное звучание, а какое — сформулировать было трудно. В то же время «орнаментальный» перифрастический стиль Анненского и раннего Маяковского канонизируется имажинистами, поставившими его в центр своей поэтики. В столь неожиданных руках нашла свое продолжение символистская традиция русского модернизма. Другая традиция, «парнасская», смирив стремление к монументальному великолепию, но сохранив культ точного слова, рассеялась по поэтам «вне групп», от Ходасевича до Липскерова и Шенгели. Географическая и историческая экзотика сменилась у них стилистической — культом Пушкина и различными степенями подражаний ему. Их пытались объединить (и даже они пытались объединиться) в направление «неоклассиков», но слово это так и осталось систематизаторским ярлыком. Так просуществовал русский модернизм свое последнее десятилетие — 1920-е годы, — прежде чем раствориться в нивелирующем поэтическом стиле новой, советской эпохи с ее ориентацией на самые широкие круги читателей, впервые приобщающихся к литературе и потому требующих простоты и прямоты.

ЧАСТЬ III

О ПОЭТАХ

МАРИНА ЦВЕТАЕВА: ОТ ПОЭТИКИ БЫТА К ПОЭТИКЕ СЛОВА

Касаясь предлагаемой темы, к сожалению, придется говорить не о конкретных произведениях, а о самых общих особенностях развития поэтики Цветаевой — о таких вещах, где трудно быть доказательным и можно лишь стараться быть убедительным. Я думаю, что ничего нового я не скажу, а лишь постараюсь четче сформулировать те впечатления, которые, вероятно, возникают у каждого, когда читаешь сочинения Цветаевой подряд, от самых ранних к самым поздним.

Начинается Цветаева стихами первых двух книг, которые ощущаются как ученические, перечитываются редко и в избранные сочинения отбираются скудно. И по изображенному в них домашнему миру, и по цветаевским скудным автокомментариям создается впечатление, что писались они в домашнем уединении, вдали от литературного быта, наедине с собой и с вечностью — Гете, Наполеоном и т. д. Мы знаем, что это впечатление — иллюзия, что на самом деле это не так. Творчество молодой Цветаевой текло в русле московской литературной жизни 1910—1912 гг. и вполне вписывалось в картину молодой поэзии. Центром этой литературной жизни был Московский литературно-художественный кружок, а дирижером Брюсов; Цветаева там получила конкурсную премию. Кроме того, существовала редакция «Мусагета», которая тоже притягивала не всех, но некоторых молодых поэтов; Цветаеву туда ввел Эллис.

Общая литературная ситуация в передовой поэзии этого времени тоже известна. К 1910 г. завершил свой цикл развития символизм, вожди его перестали быть группой и пошли каждый своим путем; выработанная ими поэтика — очень богатый и пестрый набор образов, эмоций, стиля, стиха — осталась достоянием учеников. Именно «набор», а не «система»: системой поэтика символизма была только в творчестве каждого отдельного из ведущих поэтов, а для наследников она распалась на кучу приемов, некое стилистическое эсперанто, преимущественно из брюсовских элементов, в котором каждый должен был разбираться по-своему. Это — то, о чем Пастернак, сам принадлежавший к этому поколению и к этой среде, писал потом в юбилейной инвективе Брюсову: «И мы на перья разодрали крылья». Задача, стоявшая перед каждым из молодых поэтов, от В. Шершеневича и Над. Львовой (которых Брюсов, как кажется, считал «первыми учениками» своей школы) до Пастернака и Цветаевой, состояла в том, чтобы связать из этих общих перьев собственные крылья (Икаровы, так сказать), выработать индивидуальную манеру,— или же остаться неразличимым в массовой

эпигонской поэзии. Брюсов со своей новой кафедры в «Русской мысли» именно с этой точки зрения судил и оценивал поток новых стихов, по каждому случаю напоминая, что у них, старших, все это уже было и что для новизны и индивидуальности требуется что-то большее, а в ожидании этого неопределенного «чего-то» одинаково высокомерно-снисходительно похваливал и Анну Ахматову, и какого-нибудь Александра Булдеева. Вся эта обстановка очень интересна для исследования, хотя, к нашему стыду, молодая московская поэзия этих лет изучается гораздо меньше, чем молодая петербургская, группировавшаяся вокруг Цеха поэтов.

Чтобы найти и утвердить собственный образ, чтобы стать непохожей на других — для этого молодая Цветаева выбрала свой собственный путь и держалась его очень последовательно. Это было превращение стихов в дневник. Разумеется, это не было открытие неизведанного: символисты в один голос учили чувствовать ценность мгновения, Брюсов называл «Мгновения» зарисовочные разделы в своих сборниках, а хронологическая, до мелочей, последовательность расположения стихов была нормой для всех изданий классиков. Образцовое произведение дневникового жанра, на максимуме откровенности, было у всех перед глазами: «Дневник» Марии Башкирцевой; известно, как Цветаева поклонялась Башкирцевой и анонсировала в 1913 г. книгу о ней. Но под влиянием Башкирцевой были многие, а превратила дневник в поэзию только Цветаева: для того чтобы осуществить такое скрещение жанров так последовательно, нужна была творческая воля и человеческая смелость.

Смелость — потому что обычно в поэтический дневник шли, разумеется, не все, а лишь избранные чувства и впечатления жизни: поэтические, приподнятые над бытом. Цветаева же понесла в поэзию самый быт: детская, уроки, мещанский уют, чтение таких авторов, как Гауф или малоуважаемый Ростан,— все это по критериям 1910 г. было не предметом для поэзии, и говорить об этом стихами было вызовом. Сейчас редко вспоминают вольфовский детский журнал «Задушевное слово» для младшего и старшего возраста, образец невысокопробной массовой литературы (это в нем читала Цветаева повесть Л. Чарской «Княжна Джаваха», которой посвятила поэтические стихи),— но можно прямо сказать, что стихи молодой Цветаевой по темам и эмоциям ближайшим образом напоминают стихи из этого богом забытого журнала, только отделанные безукоризненно усвоенной брюсовской и послебрюсовской техникой. Чтобы слить такие два источника, объявить детскую комнату поэтической ценностью, для этого и нужен был самоутверждающий пафос цветаевской личности: «если я есмь я, то все, связанное со мной, значимо и важно».

Такая установка на дневник имела важные последствия. Во-первых, она обязывала к многописанию: дневник не дневник, если он не ведется день за днем. Отсюда привычка к той редкой производительности, которая осталась у Цветаевой навсегда. Для читателя это могло стать скучным, а то и вызвать впечатление графоманства; но для автора это был драгоценный опыт работы над словом, после него для Цветаевой уже не было задач, которые нужно было решать в *слове*, а только такие, которые нужно было решать с *помощью* слова и *по ту сторону* слова.

Во-вторых, она затрудняла подачу материала: в стихах, которые пишутся день за днем, одни впечатления перебивают другие, отступают на

несколько дней и потом возвращаются опять,— как же их подавать, подряд, по перекличке дней, или циклами, по перекличке тем? Здесь Цветаева так и не нашла единого выхода, некоторые темы так и остались у нее вывалившимися из дневникового ряда, как «Стихи к Блоку» и «Лебединый стан»; а при некоторых стихотворениях печатались извиняющиеся перед самой собой приписки: «Перенесено сюда по внутреннему сродству» (наиболее дальний перенос — последнее стихотворение в цикле «Бессонница»). При издании «Вечернего альбома», как известно, Цветаева все-таки пошла навстречу удобству читателей и разнесла стихи по темам, по трем разделам, в зависимости от источников вдохновения: быт, душевная жизнь, читанные книги. Принят был «Вечерний альбом», как мы знаем, сдержанно-хорошо,— отмечалась, конечно, вызывающая интимность, «словно заглянул нескромно через полузакрытое окно в чужую квартиру» (Брюсов); но вызывающая позиция в это время входила в правила хорошего поэтического тона и сама по себе никого не отпугивала. Наоборот, когда через два года появился «Волшебный фонарь», то отношение к нему оказалось гораздо прохладнее — именно потому, что в нем уже не было вызывающей новизны, и он воспринимался читателями как самоповторение.

На переходе от двух первых книг к «Юношеским стихам» 1913—1915 гг. установка на дневник и на поэтизацию быта не изменилась. Наоборот, она была прямо продекларирована в известном предисловии к сборнику «Из двух книг»: «Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен... Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох... Нет ничего неважного! Говорите о своей комнате: высока она или низка, и сколько в ней окон, и какие на ней занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы?.. Все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души». Эту программу Цветаева реализует, как всегда, не боясь даже показаться смешной; вспомним в цикле «Подруга»:

Могу ли не вспоминать я
Тот запах White-Rose и чая
И севрские фигурки
Над пышущим камельком...
Мы были: я — в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы — в вязаной черной куртке
С крылатым воротником...

Не меняется установка на поэтизацию быта, но меняется сам поэтизируемый быт: прежний, детский быт был готово-поэтичен и заданно-уютен (хотя бы на долитературном уровне «Задушевного слова»), из него шло в поэзию все; новый, взрослый быт хрупок, окружен враждебной жизнью и грозящей смертью («улица мстит», по словам из письма 1917 г.), из него в поэзию идет только избранное: красивое, утонченное, воздушное. Так — в стихах 1913—1915 гг., с золотым фаем, генералами 1812 года, браслетами с бирюзой и т. д. Перед Цветаевой открывалась реальная опасность стать салонной поэтессой.

Перелом от 1915 к 1916 г., от «Юношеских стихов» к «Верстам», выразился в том, что в поэзию было впущено и тяжелое, темное, враждебное:

...Ночи душные, скушные...
...Просит нищий грошик
Да ребята гоняют кошку...
...Где-то в ночи
Человек тонет...

(Внешне это выразилось в том, что аморфнее, расплывчатее, непредсказуемее сделался стих Цветаевой, до сих пор очень четкий и классичный.) Задачей поэзии стало: соприкоснувшись с этим миром, поглотить его и претворить в высокое и трагичное; стихотворный дневник — хроника этого перебарывания-переваривания; соответственно меняется идеал: вместо Марии Башкирцевой — Анна Ахматова, которая сумела сделать из банальных бытовых мелочей большую поэзию. Культ Ахматовой уже сложился у Цветаевой к петербургскому выезду на исходе 1915 г. и дал знаменитый цикл в 1916 г.

Но затем, от 1916 к 1917 г., последовал новый перелом: враждебная действительность, впущенная в поэзию, надвинулась еще ближе, и под ее давлением монолит цветаевской лирики, державшийся единством авторского самоутверждения, раскалывается на несколько частей. Воинствующие отклики на современность ложатся отдельно и складываются в конце концов в «Лебединый стан». С противоположной стороны ложатся воинствующие выходы из современности в то, что Цветаева называла «Романтика». Здесь новым оказывается то, что это не откровенничающая лирика, с которой Цветаева начинала («словно заглянул через окно»), а игровая, ролевая: «я буду Жанной д'Арк, а ты Карлом Седьмым», как выразился зоркий на игру П. Антокольский. Такая лирика присутствовала у нее и раньше: по существу, это просто из трех разделов «Вечернего альбома» отпал детский, перестроился полудетский и остался книжный. Ранняя игровая лирика жила лишь на правах слабого оттенения, а теперь она выступает на первый план, перерастает малые формы и выливается в пьесы для вахтанговцев и в «Царь-девицу».

Игра — это означает вещи принципиально разнотемные и разностильные, это как бы реализация того, что ей будто бы говорил Волошин: «В тебе материал десяти поэтов и всех замечательных»,— и что она потом сама напишет Иваску: «Из меня... можно бы выделить... семь поэтов, не говоря о прозаиках». Игра поэтическая и игра театральная — это вещи противоположные, поэтому Цветаева так категорически отрекалась от театра в предисловии к «Концу Казановы», и поэтому так сразу определилась взаимная неприязнь ее и Вахтангова, для которого игра была делом жизни. Противоположность была в том, что для театральной игры главное — действие, а для игры поэтической — состояние. Пьесы Цветаевой статичны, это вереница моментов, каждый из которых порознь раскрывается в монологе, диалоге или песне. «Царь-девица» и «Молодец» — это тоже серия неподвижных сцен, серия внешних и внутренних ситуаций, каждая из которых развернута, а переходы между которыми мгновенны. Вот это — раскрытие момента — и оказалось в эти годы наиболее важным опытом для дальнейшей судьбы цветаевской поэтики.

В самом деле: зажатая между стихами «Лебединого стана» и стихами игровой романтики, как стала развиваться у Цветаевой лирика в первоначальном, простейшем смысле слова: стихи о себе и от себя, то, что было дневником? В том же направлении. День лирического дневника

сжимается до момента, впечатление — до образа, мысль — до символа, и этот центральный образ начинает развертываться не динамически, а статически, не развиваться, а уточняться. Вот первые попавшиеся примеры из самых известных ее стихотворений начала 1920-х гг. «Глаза»:

Два зарева! — нет, зеркала!
Нет, два недуга!
Два серафических жезла,
Два черных круга... —

и т. д.; все помнят эти стихи наизусть, а кто скажет не задумываясь, какое там следует сказуемое за этой вереницей подлежащих?

...Дымят — полярных, —

самое незаметное слово в стихотворении. А дальше:

Ужасные! Пламень и мрак!
Две черные ямы...—

где будет сказуемое? В самом конце стихотворения:

Встают — два солнца, два жерла,
— Нет, два алмаза! —
Подземной бездны зеркала,
Два смертных глаза.

Обратим внимание на эти «Нет, зеркала! нет, два недуга!.. нет, два алмаза!..» — уточнение, уточнение, уточнение, на глазах читателя как бы подыскивается наиболее адекватный образ. Стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Якобсон писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия, ассоциация по смежности,— основой прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: цепь метафор, цепь ассоциаций по сходству, и все.

Другой пример — тоже про глаза, тоже 1921 год: первое стихотворение цикла «Отрок»:

Пустóты отроческих глаз! Провалы
В лазурь! Как ни чёрны — лазýрь!..—

и дальше: «игралища для битвы», «дарохранительницы бурь», «зеркальные, ни зыби в них, ни лона», «лазурь, лазурь», «книгохранилища пустот», «провалы отроческих глаз, пролеты, душ раскаленных водопой, оазисы, чтоб всяк хлебнул и отпил» — все то же самое, все только поиск наиболее точного сравнения, и лишь под конец, после «водопоя» и «оазисов», наступает закругление:

Пью — не напьюсь...
...Так по ночам, тревожа сон Давидов,
Захлебывался царь Саул.

Третий пример — тоже наудачу — из 1923 г., «Наклон»:

Материнское — сквозь сон — ухо.
У меня к тебе наклон слуха,
Духа — к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе наклон лба,—

и т. д.: «у меня к тебе наклон крови... неба... рек... век... беспамятства наклон светлый к лютне, лестницы к садам, ветви... всех звезд к земле... стяга к лаврам... крыл, жил...»

Тяга темени к изголовью
Гроба,— годы ведь уснуть тщусь!
У меня к тебе наклон уст
К роднику... —

и многоточие, обрыв на полустрочке.

Обратим внимание на эту оборванность — так обрываются многие стихотворения такого строя: этим как бы демонстрируется, что нанизывание аналогов в принципе бесконечно, настоящего выражения для невыразимого все равно не найти. Ранние стихи Цветаевой, закругленные концовками, писались с конца, начало подгонялось под конец, вспомним ее разговор с Кузминым: «Все ради <последней> строки написано.— Как всякие стихи — ради последней строки.— Которая приходит первой.— О, вы и это знаете!» Зрелые стихи Цветаевой не имеют ни концовок, ни даже концов, они начинаются с начала: заглавие дает центральный, мучащий поэта образ (например, «Наклон»), первая строка вводит в него, а затем начинается нанизывание уточнений и обрывается в бесконечность. А если исходный образ и после этого продолжает мучить поэта, то начинается новое стихотворение с новым, в другом направлении, набором нанизываемых ассоциативных образов, и так собираются цветаевские циклы стихов: «Деревья», «Облака», «Ручьи» и т. д. Самые запоминающиеся строки — начальные (как в народной песне: каждый помнит начало «Не белы снеги...», а многие ли помнят конец?).

Мы сказали, что для выработки этой поздней манеры Цветаевой большое значение имел опыт пьес и ролевой лирики. Теперь можно пояснить, чем именно: искусством рефрена. В том промежуточном периоде 1917—1920 гг. Цветаевой написано больше, чем когда-либо, песен в собственном смысле слова, и для пьес, и вне пьес (вплоть до самых знаменитых «...мой милый, что тебе я сделала...» и «...во чреве Не материнском, а морском»), и лирических стихотворений, ориентированных если не на песню, то на романс (они тоже выросли из «Юношеских стихов»: «Мне нравится, что вы больны не мной...» написано в 1915 г.). Песня у Цветаевой всегда с рефреном; а это значит: центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, а предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь: то же, что и в поздних стихах с нанизыванием слов, уточняющих образ.

Перечитаем стихотворение 1921 г. «Муза» — только по вторым половинам строф:

...Идет — отрывается,
Такая далекая.
...Рукою обветренной
Взяла — и забыла.
...Не злая, не добрая,
А так себе — дальняя.
...Рукою обветренной
Дала — и забыла.
...Храни ее, Господи,
Такую далекую!

Перед нами — готовая схема стихотворения; а к этим концовкам строф уже привычным образом, ориентируясь на конец, подбираются начала строф. Техника такого рефренного строя достигает у Цветаевой исключительной изощренности. Вспомним погребальный хор по Ипполиту в «Федре»: в каждой строфе — три четверостишия, сперва восклицание в две строки, потом длинная фраза, в середине ее — в середине строфы! — рефрен «Кто на колеснице Отбыл, на носилках Едет», и в конце ее, в конце строфы — полурефрен, параллелизм «только что (такой-то) — Вот уже (такой-то)»:

Скажем или скроем?
В дреме или въяве?
Лежа, а не стоя,
Лежа, а не правя,
Всею поясницей
Вскачь и каждой жилкой —
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, старец аще...
Пьяный или сонный?
Только что — летящий,
Вот уже — несомый.

Молния! Двуколка!
Путь, лишь робким узок!
Бич, которым щелкал,
Спицы, оси, кузов —
Где? Проспал, возница,
Воз! В щепы, в опилки!
Кто на колеснице
Отбыл, на носилках
Едет, царства стержень
Свеж — в обитель нижню.
Только что несдержный,
Вот уже недвижный,—

и т. д., 5 строф. Пристрастие к рефренным построениям, начавшись в песнях и пьесах, остается у Цветаевой излюбленной основой организации стихотворения на всю жизнь — в ее собрании стихов в любом месте можно перелистнуть несколько страниц, и всегда найдется рефренный параллелизм. А теперь вообразим себе рефренное стихотворение, перевернутое наоборот, не от нащупывающих строф к центральному образу, а от центрального образа к нащупывающим уточнениям,— и мы получим стихотворение позднего цветаевского типа. Вот в этом смысле и можно сказать, что рефренный стиль был для Цветаевой школой ее поздней манеры.

В предельном своем выражении поздняя манера Цветаевой становится уже углублением не в формулу, как в рефрене, не в образ, как в «Наклоне» и подобных стихотворениях, а в слово, в звуковой и морфологический состав слова, в которых поэт силится уловить тот глубинный смысл, который, наконец, даст ему возможность высказать не поддающееся высказыванию. Вот стихотворение 1923 г.:

Минута: минущая: мишень!
Так мимо же, и страсть и друг!..

И далее:

Минута: мерящая! Малость
Обмеривающая...

Минута: мающая! Мнимость
Вскачь — медлящая! В прах и в хлам
Нас мелящая! Ты, что минешь:
Минута: милостыня псам!..

Перед нами природная этимология, поэтическая этимология, на самом деле латинское слово «минута» и русское «минуть» не имеют между собой ничего общего и восходят к разным корням, но набор созвуч-

ных слов, наросший вокруг них, дает такую рябь смежных значений, которая делает стихотворение богаче и многозначнее.

Вот стихотворение 1925 г.:

Рас-стояние: версты, мили...
Нас рас-ставили, рас-садили...

И потом:

Нас рас-клеили, рас-паяли,
В две руки раз-вели, рас-пяв...
Рас-слоили... Стена да ров.
Рас-селили нас, как орлов...

Здесь героем стихотворения становится уже не слово, не корень, а приставка, и набор пересекающихся на ней слов образует широкое смысловое поле стихотворения; первый опыт такого рода был сделан еще годом раньше в «Поэме Конца»:

Что мы делаем? Расстаемся.
Ничего мне не говорит
Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-ставаться. Одна из ста?..

Почти автопародическим обнажением этого приема — проникновения сквозь созвучья неточных слов к точному — становится (совпадая с обнажением смысловой аллегории) вереница коротких строчек в конце тирады о крысах в «Крысолове»:

— Слово такое!
— Слово такое!

(Силясь выговорить:)

Не терял,
Начинал.
Интеграл.
Интервал

Наломал.
Напинал.
Интерна-
цио-...

От таких подходов рождается все более частый у поздней Цветаевой прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветаевской «фонологической каменоломней». Стихотворение 1934 г., 12 строк, 12 слов, каждое связано с каждым то более, то менее сильной звуковой — а стало быть, и смысловой — связью, и все эти связи ощутимы как единая плотная сеть:

Рябину	Рябина —
Рубили	Седыми
Зорькою.	Спусками.
Рябина —	Рябина!
Судьбина	Судьбина
Горькая.	Русская.

А предыдущее по хронологии стихотворение кончается словами:

...Век мой — яд мой, век мой — вред мой,
Век мой — враг мой, век мой — ад.

И такие примеры — опять-таки почти на каждой цветаевской странице, и чем позже, тем чаще.

Я не хочу преувеличивать и утверждать, что *вся* зрелая и поздняя Цветаева именно такова. Конечно, нет; конечно, у нее есть и стихи, продолжающие более ранние ее манеры. Но новым и все более важным в ее зрелом и позднем творчестве, на разный лад проникающим всю словесную ткань ее поэзии и даже прозы является, как кажется, именно то, что мы здесь попытались определить: сближение слов по звуку и вслушивание в получившийся новый смысл; выдвижение слова как образа и нанизывание ассоциаций, уточняющих и обогащающих его старый смысл; рефренное словосочетание как композиционная опора, к которой сходятся все темы всех частей стихотворения. Словом поверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман богом и искажен человеком. Вот это мы и позволили себе назвать «поэтикой слова» у Марины Цветаевой. Но здесь приходится остановиться: анализ этой поэтики слова был бы очень долог и труден, моя же задача здесь была лишь подвести к ней: «от поэтики быта к поэтике слова» в творчестве Цветаевой.

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ: МЕЖДУ СТИХИЕЙ И КУЛЬТУРОЙ

Бенедикт Лившиц родился в 1886 г., напечатал первые стихи в 1909 г., выпустил четыре маленькие книжки стихов (первая, в 1911 г., считалась «символистской»; вторая, в 1914 г. — «футуристической»; следующая вышла лишь частично; четвертая, в 1926 г., уже целиком была в индивидуальной манере, не укладывавшейся в рамки школ и направлений), объединил их в итоговом однотомнике 1928 г., потом написал книгу воспоминаний «Полутораглазый стрелец» (вышла в 1933 г.), долго жил переводами стихов и прозы, в 1937 г. был арестован, в 1938 г. расстрелян.

На пути к пониманию Лившица-поэта есть одна главная трудность. Из всех литературных кличек, на которые был так щедр на своих раздорожьях начинающийся XX в., крепче всего пристало к нему звание футуриста. Он и сам закрепил его за собой, именно футуризму посвятив свои воспоминания. Между тем собственные его стихи, твердые, величавые и уравновешенные, мало чем напоминают пророческий лепет Хлебникова, мятежный крик Маяковского или косноязычный эпатаж Давида Бурлюка. Чем объяснить это противоречие — если это противоречие? Этот вопрос смущал уже ближайших современников писателя: каким образом этот человек с его французской образованностью, с его классическими вкусами, с его стихотворной техникой, заслужившей похвалу самого Валерия Брюсова,— вдруг оказался соратником диких футуристов, пытавшихся сбросить Пушкина с корабля современности? Правда, соратничество это было недолгим, и как до этой футуристической полосы поэтическую манеру Лившица критики сравнивали с манерой Брюсова, так после этой полосы — с манерой Мандельштама (и то и другое не без основания). Но от своего прошлого Лившиц никогда не отрекался — даже когда давно уже звучал, по собственному выражению, «отличным ото всех стихом».

Впрочем, сам русский футуризм, если стряхнуть привычку и взглянуть на него свежими глазами, был явлением парадоксально противоречивым. Название его происходит от слова «будущее» («будетлянство», переводил его Велимир Хлебников), выдумано это название было группой итальянских модернистов во главе с Ф. Т. Маринетти, презиравших отсталую современность и прославлявших электрические города, железные нервы и бешеные темпы. В России же, где организатором футуризма был Давид Бурлюк с братьями, знаменем футуризма — Велимир Хлебников, а самым значительным достижением футуризма — Владимир Маяковский, ничто из этого не находило соответствия. Было отрицание современности, но не во имя будущего, а во имя архаического прошлого. Были стихи о небоскребах, экспрессах и электрических ливнях города,

но звучали они у Маяковского не железным восторгом, а надрывом и ужасом. Было у Бурлюков торжество хозяйского приятия мира, но распространялось оно не столько на чудеса техники, сколько на «птиц, зверей, чудовищ, рыб, ветер, глину, соль и зыбь». Было у Хлебникова создание нового поэтического языка, но вырастал он органически из праязыковой древности, и будущее, на которое он был рассчитан, напоминало скорее первобытный золотой век, а не мир небоскребов. Что слово «футуризм» закрепилось за русским авангардом 1910-х гг. почти случайно, подробно показывает Б. Лившиц в «Полутораглазом стрельце»; самый напряженный момент этой терминологической путаницы — петербургский визит Маринетти зимой 1914 г., когда одни футуристы пылко приветствовали его, а другие (в том числе Лившиц) столь же пылко нападали на него. Первоначально же группа, предводимая Бурлюками, именовалась «Гилея» — по древнему названию южной Скифии, первобытной силой грозившей эллинству: небоскребы здесь были ни при чем.

Почему Лившиц пришел к футуризму — об этом коротко рассказывает он сам в «Автобиографии» 1929 г. Из этого рассказа, как из зерна, вырос весь «Полутораглазый стрелец».

Дальних причин было две: неравномерное развитие культур России и Франции и неравномерное развитие в этих культурах поэзии и живописи. Живопись развивалась быстрее: символизм во французской живописи мелькнул почти незамеченным, и в 1910-х гг. признанными фигурами были уже и Матисс и Пикассо. Но живопись еще и легче передавалась из передовой культуры в отстающую — не нужно было одолевать специфику языка, краски и линии по сторонам любых границ были одни и те же. Поэтому русский живописный авангард в годы перед мировой войной уже настиг свои западные образцы, и русские художники даже выставлялись на одних выставках с французскими. В словесности было труднее. Французский символизм с его поэтикой недоговоренных намеков сказал свое главное слово еще в 1870—1880-х гг., в России оно было подхвачено Брюсовым и Бальмонтом в конце 1890-х гг., и с тех пор он не столько развивался, сколько распространялся вширь, соответственно вульгаризируясь. (Одним из симптомов этой вульгаризации был и том «Антологии современной поэзии» в киевском «Чтеце-декламаторе» 1909 г., где дебютировал и Лившиц.) На очереди был разрыв с символизмом и поиски новых путей. Сверстники Лившица, петербургские акмеисты, далекие от живописи, искали обновления литературных тем и углов зрения. Лившиц стал искать в слове аналогов живописным приемам. Это и свело его с братьями Бурлюками и Хлебниковым.

Свое впечатление от отставания символистической поэтики Лившиц осмыслял в категориях модного в то время противопоставления грубой, но мощной иррациональной стихии и утонченной, но внутренне бессильной рациональной культуры. Европейская цивилизация преклонялась перед разумом две с половиной тысячи лет, но так и не принесла людям ожидаемого счастья. Людские надежды стали обращаться не к разуму и гармонии, а ко всему доразумному, первобытному, стихийному, мощному,— не к классике, а к архаике. Фридрих Ницше возвестил о вечном противостоянии двух начал — гармоничного аполлоновского и экстатического дионисийского — и приветствовал возрождение дионисийского пафоса. Валерий Брюсов написал «Грядущих гуннов» с призывом к новым варварам обрушиться на культуру и «оживить одряхлевшее тело

волной пылающей крови». Прославление дионисийской стихии в поэзии 1900-х гг. стало расхожим. Но выливалось оно в изысканно-аполлоновские, прочувствованно-традиционные стихотворные формы — вроде тех сонетов, рондо и секстин, которыми открывается собрание стихов самого Лившица. Лившиц трезво усматривал в этом непоследовательность и искал большего соответствия формы содержанию.

Живопись в культурном мире начала века представлялась более стихийным и примитивным искусством, чем поэзия. Культурная элита, вроде «Мира искусства», предпочитала графику и акварель, а из работ маслом — небольшие, ювелирно сделанные стилизации. Профессиональные художники были народом неотесанным, и в салонах на них смотрели свысока, как на ремесленников. Объединить их стихийную силу с культурной утонченностью словесников — в этом Лившицу виделся залог будущего расцвета. Именно стихийную черноземную мощь он подчеркивает, рисуя образы братьев Бурлюков и их соратников и соперников, а себя изображает их просветителем и направителем. Иногда он позволяет себе даже преувеличения: по первой главе «Полутораглазого стрельца» создается впечатление, что Д. Бурлюк впервые узнал стихи Рембо из устного пересказа Лившица и тут же излил свое потрясение, написав «Песню голода». Между тем Бурлюк уже учился во Франции, кое-как знал французский язык и вряд ли нуждался в таком подстрочнике. Можно добавить, что Лившиц был не одинок в своем самочувствии полпреда западной культуры при бескультурье российского авангарда. Такую же позицию, как он при «Гилее», занимал при другой футуристической группе, «Центрифуге», Иван Аксенов (автор книги о Пикассо), а при третьей — Вадим Шершеневич. Друг друга они терпеть не могли, как настоящие конкуренты, и это слышится в упоминаниях о Шершеневиче на страницах «Полутораглазого стрельца».

Последним словом живописи к этому времени был аналитический кубизм. Он выхватывал из изображаемых гитар, газет и бутылок отдельные детали — небольшие, но достаточные, чтобы по ним можно было угадать предметы; потом располагал эти детали по полотну — не так, как они располагались в предметах, а в произвольной, эстетически продуманной последовательности; а потом заполнял просветы между ними с помощью орнаментальных линий и форм, вторящих их контурам. Такую задачу поставил перед собой Лившиц и в словесном искусстве: выпукло выпятить отдельные образы, разорвав реальные связи между ними и заменив условными. Такое стремление к усилению выделенных слов, каждое из которых как бы концентрирует целое предложение, было общим в поэзии начала века. Но обычно оно реализовывалось средствами синтаксиса, разрушением фразосочетаний — многоточиями ли, как у символистов, рублеными ли строками, как у Маяковского. Лившиц идет глубже — к разрушению словосочетаний. Он расшатывает грамматику, искажает привычные правила согласования и управления между частями речи и добивается того, что последовательность слов во фразе становится совершенно непредсказуемой. От этого читатель все время чувствует себя на рубеже неизвестности, текст воспринимается с повышенной напряженностью, а поэту только этого и нужно.

Самым законченным образцом этой экспериментальной манеры стало стихотворение в прозе «Люди в пейзаже» (типичное название картины). Напечатанное в знаменитом сборнике «Пощечина общественному

вкусу» (1912), оно едва ли не в наибольшей степени вызвало негодование критики, посчитавшей его за издевательство. «Долгие о грусти ступаем стрелой. Желудеют по канаусовым яблоням, в пепел оливковых запятых, узкие совы. Черным об опочивших поцелуях медом пуст осьмигранник и коричневыми газетные астры. Но тихие. Ах, милый поэт, здесь любятся не безвременьем, а к развеянным облакам! Это правда: я уже сказал. И еще более долгие, опепленные былым, гиацинтофоры декабря...» Совокупность образов этого текста легко складывается в «пейзаж с фигурами»: вертикальные яблони и тополя, вдали стога и хижины, вверху развеянные облака и павлиньи звезды, прямые идущие фигуры, крупный план деталей («все плечо в мелу и двух пуговиц»), общий тон — лунно-голубой, общее настроение — грусть о былом; в этот пейзаж клином врезается другой, инородный, с зимней рекой и гилейскими камышами, да непонятными остаются в лунном свете «залегшие спины», уходящие вдаль. Но эти фразы без сказуемых, эти аграмматические словосочетания «долгие о грусти», «черным о поцелуях», «любятся к облакам» не могли не бесить застигнутого врасплох читателя.

Это, конечно, предел; но и там, где Лившиц обходится без языковых экспериментов, установка на живописный опыт сохраняется. Пример — стихотворение «Тепло», разбору которого посвящена превосходная страница в «Полутораглазом стрельце». В нем всего лишь три загадочных четверостишия. «Вскрывай ореховый живот, Медлительный палач бушмена: До смерти не растает пена Твоих старушечьих забот. Из вечно-желтой стороны Еще не додано объятий — Благослови пяту дитяти, Как парус, падающий в сны. И, мирно простираясь ниц, Не знай, что за листами канув, Павлиний хвост в ночи курганов Сверлит отверстия глазниц». Комментарий: «В левом верхнем углу картины — коричневый комод с выдвинутым ящиком, в котором роется склоненная женская фигура. Правее — желтый четырехугольник распахнутой двери, ведущей в освещенную лампой комнату. В левом нижнем углу — ночное окно, за которым метет буран... Все это надо было «сдвинуть» метафорой, гиперболой, эпитетом, не нарушив, однако, основных соотношений между элементами. Образ анекдотического армянина, красящего селедку в зеленый цвет, «чтобы не узнали», был для меня в ту пору грозным предостережением. Как «сдвинуть» картину, не принизив ее до уровня ребуса, не делая из нее шарады, разгадываемой по частям? — Нетрудно было представить себе комод бушменом, во вспоротом животе которого копается медлительный палач — перебирающая что-то в ящике экономка... Нетрудно было, остановив вращающийся за окном диск снежного вихря, разложить его на семь цветов радуги и превратить в павлиний хвост... Гораздо труднее было, раздвигая полюсы в противоположные стороны, увеличивая расстояние между элементами тепла и холода (желтым прямоугольником двери и черно-синим окном), не разомкнуть цепи, не уничтожить контакта. Необходимо было игру центробежных сил умерить игрою сил центростремительных: вводя, скажем, в окно образ ночного кургана с черепом, уравновешивать его в прямоугольнике двери образом колыбели с задранной кверху пяткой ребенка и таким образом удержать целое в рамках намеченной композиции. Иными словами: создавая вторую семантическую систему, я стремился во что бы то ни стало *сделать ее коррелатом первой*, взятой в качестве основы: Так лавировал я между Сциллой армянского анекдота и Харибдой маллармистской символики».

Маллармистская символика (от имени С. Малларме, самого изысканно-темного из французских символистов, слабым подобием которого на русской почве был разве что И. Анненский) — это искусство называть вещи иносказательно, намеками, потому что все равно-де ни одно прямое слово не может обозначить то бесконечно индивидуальное постижение вещей, которое дано поэту. Лившиц владел этой техникой, как первый ученик: он умел сказать вместо «смерть» — «асфодели»» (цветы загробного царства в греческих мифах), вместо «восход луны» — «на востоке прозрачный веер лунных вер», вместо «в сумерках закатилось солнце» — «умерли гобои за серою рекой», вместо «Исаакиевский собор» — «чудо лютецийских роз» (Лютеция — латинское название Парижа, откуда приехал зодчий Монферран). Об отдельных словах, рассчитанно затрудняющих текст красивой многозначительностью, не приходится и говорить: кто не остановится вниманием на такой экзотике, как «бестиарий», «гиацинтофор» или «атанор»? Есть ли существенная разница между этой вычурной тайнописью и прямолинейной шифровкой «армянского анекдота», можно спорить: для поэта, разумеется, есть, но для читателя — вряд ли. Ему все равно приходится разгадывать предстающую картину «по частям»: с элементами действительности отождествляются сперва наиболее прозрачные метафоры, по ним намечается структура целого, по ней восстанавливаются элементы неясные и сомнительные. Этот разгадывательский труд — форма соучастия читателя в творчестве поэта; вовлечь читателя в такое сотворчество и этим дать ему лучше почувствовать величие творца было гордой заботой почти всех поэтов начала века.

Целью Лившица было внести рассчитанный порядок в буйный хаос первозданной мощи «гилейцев». Недаром он изображает свою работу над стихотворением «Тепло» не только как постепенное нагнетание напряжения между светом и тьмой, представленными в самых причудливых образах, но и как соблюдение строжайшего равновесия между ними: никакого своеволия, никакой прихоти. Он помнил самое старинное, аристотелевское понимание искусства: искусство — это осознанное, рациональное воздействие на бессознательные, иррациональные страсти человеческой души. У своего кумира Рембо (не без влияния которого возникли «Люди в пейзаже») он восторгался именно «гениально организованным хаосом», за живописными экспериментами кубистов зорко видел классичнейшие конструкции Пуссена. Его «полутораглазый стрелец» вздымает против опустошенной культуры Запада «атавистические пласты, дилювиальные ритмы» (то есть прачеловеческие, допотопные силы), но сам он прочно сидит в седле и держит в узде эту вздыбленную стихию. Захлебывающаяся непосредственность, с которой хваталась «Гилея» за любые новооткрывшиеся выразительные средства, тешила его лишь на первых порах, а потом начинала претить. Он искал «гранд-арта», «большого искусства» в новых формах, неразрывно связанных с новым содержанием, с новым мироощущением,— а Бурлюки, упоенные бездумным ликованием («хоть день, да наш»), дружно поднимали его на смех. Творческий контакт с футуризмом кончался, Лившиц вновь оставался один. У него оказывалось больше общего языка с акмеистом Мандельштамом, чем с «гилейцами».

Твердая установка на единство формы и содержания диктовала Лившицу не только его формы, но и его темы. Он не только писал «дионисийскими» средствами, добытыми в результате бунта стихии против ра-

зума,— он сделал этот бунт основным содержанием своей поэзии. С разных сторон он возвращался к этой теме вновь и вновь на протяжении всего своего творчества. Теперь, когда мы знаем, что толкнуло писателя к этой теме, нам легче проследить ее разработку от этапа к этапу и тем самым понять поэзию Бенедикта Лившица.

Первая его книга называлась «Флейта Марсия». Так же называлось и первое стихотворение в этой книге. Этим мифологическим заглавием сразу декларировалась тема, которой предстояло стать сквозной для всех тридцати лет творчества поэта,— тема стихии и культуры.

Был греческий миф об Аполлоне и Марсии. Аполлон, златокудрый красавец, прорицатель грядущего,— бог света, вождь муз, непобедимый в мерной игре на лире. Марсий — козлоногий и косматый сатир, дикое божество природных сил из малоазиатской Фригии, наслаждающийся экстатическими звуками флейты. Марсий самоуверенно вызвал Аполлона на состязание в музыке, был побежден и по условию отдан на произвол победителю; Аполлон жестоко наказал его за дерзость, привязав к дереву и содрав с него кожу. Для античности и классицизма это было символом торжества света, разума, порядка, культуры над темным хаосом стихийных сил, могучих, но бессмысленных и потому опасных. Аполлону поклонялись, Марсия ужасались.

На исходе XIX в. это однозначное преклонение перед силой светлого разума поколебалось. Ницше призвал к возрождению дионисийской стихии. Наступило неустойчивое равновесие. Иррациональное влекло и соблазняло, но отречься от многовекового стремления к светлой гармонии было невозможно. Русские символисты от Валерия Брюсова до Вячеслава Иванова прославляли в стихах и то и другое начало. Эта двойственность перешла и в первую книгу Лившица.

Вступительный ее сонет — реванш стихии. Аполлон («кифаред») победил Марсия («фригийца»). Но приходит черед возмездия: на смену торжествующему разуму встает «неумерщвленный бред», на смену ясности — туман, на смену свету дня — «ночной закон» и ночные чудовища-ламии, на смену Аполлоновой лире — «отверженная Марсиева флейта». За вступительным сонетом следовали эротические рондо раздела «Тихие оргии»: в первом луна вздымает в женщине непонятное и мучительное сладострастие, во втором это делает мечта о брокенской дьявольщине, в третьем ночь и ад торжествуют над закатывающимся солнцем, в пятом девственность оборачивается нимфоманией. Это пятое рондо Лившиц даже не решился включить в «Флейту Марсия» и опубликовал лишь при переиздании; впрочем, все равно «Флейта» по выходе побывала под цензурным арестом. Эротикой в 1911 г. мало кого можно было удивить, но здесь она важна была автору не сама по себе, а как проявление Марсиева бунта с его «ночным законом».

А затем пафос темной плоти вдруг сменялся пафосом торжествующего духа. Следующий раздел «Флейты Марсия» назывался «Пан и Эрос». Пан был богом природы, великим демоном плодородия, как бы старшим двойником Марсия — тоже экстатическим, наводящим «панику»». Эрос был воплощением любви, причем — по Платону — любви двоякой: низменной, сладострастной, вожделеющей о размножении — и возвышенной, духовной, ищущей чистой красоты. Стремиться к высшему Эросу значило подавлять низший Эрос и стоящего за ним дикого Пана. Об этой победе над Паном и сочиняет Лившиц свой миф «Освободители Эроса»;

опора для него — странный позднеантичный рассказ о том, как сами боги велели возвестить людям, что «умер великий Пан». Впрочем, это торжество духа изображается Лившицем не без иронии: свобода от деторождения означает лишь, во-первых, возможность более утонченного сладострастия, а во-вторых, необходимость производить детей-гомункулов в лабораториях отнюдь не светлыми, а темными дьявольскими силами («Ночь после смерти Пана»).

Два поворота античных мифов о борьбе стихии и разума в первой книге Лившица в конечном счете нейтрализуют друг друга: порыв к стихии и порыв от стихии уравновешиваются. Следующая книга, «Волчье солнце», свободна от всяких порывов — предельно статична. Ее стихотворения кажутся описаниями картин или рисунков — или попытками нарисовать картину или рисунок чисто словесными средствами. Мы уже видели, что в годы «Волчьего солнца» Лившиц увлекается кубистической живописью и пытается перенести ее приемы из области красок и форм в область подбора и соединения слов. Недаром именно в «Волчьем солнце» напечатаны были «Люди в пейзаже».

Любопытно, однако, что большинство этих словесных картин по содержанию далеки от грубой поэтики кубизма и скорее напоминают манерный «стиль модерн» 1890-х — начала 1900-х гг. «Волчье солнце» посвящено даме, в которую Лившиц был влюблен (в «Полутораглазом стрельце» он, понятно, на этом не останавливается), отсюда сквозной образ томного рая, отсюда краски — голубые, розовые, золотые, серебряные, меловые, белые, отсюда свет утра, зной полдня, опьянение заката («Флейта Марсия» начиналась картинами ночи). Основное измерение — вертикаль, по ней тянутся ввысь стебли лилий и гиацинтов, бьет водомет, возносится узкий жертвенный дым, по ней сходит на луговой смарагд белый Пьеро, струит золотое копье солнечный архангел, а на него взлетает с мечом богоборец. Вверху вертикаль веером распускается в облака с луной и звездой-Люцифером, внизу у ее подножия — ручей, шатер и пальмы, а над ними — хрустальные пчелы и жемчужные стрекозы. Какими словами названа каждая картинка, выхваченная из этого пейзажа («Андрогин», «Фригида», «Обетование», «Исполнение», «Предчувствие»...),— не так уж важно.

Контрастным оттенением в этот идиллически плоский мир врезаются стихотворения, фон которых, херсонская степь и новгородские поля, описан в «Полутораглазом стрельце». Это цикл «Снега»; в нем — «Тепло», загадочность которого так подробно проанализирована самим Лившицем; в нем — «Ночной вокзал»: паукообразная тень перронного фонаря на стекле, бумажные розы над буфетным прилавком, Давид Бурлюк в дверях с травкой в животе (его стихи «Будем лопать камни травы...»), виноторговец в шубе, спящий на лавке, и мелькающий за окном поезд с овцами на убой. Это тоже статичные картины, но мир в них не двухмерен, а трехмерен (со степной ширью), атмосфера — не дневная, а ночная, сонная, и нагромождение образов таково, что «Ночной вокзал» и «Степь» вряд ли понятны без заглавий, а «Тепло» и «Логово» — даже с заглавиями. В самом деле, восьмистишие «Логово» держится только на ощущении расширяющегося поля зрения (уровень земли — торчащая трава — лужа — рыжая дорога — сонная весна и нищие избы вокруг), и этого оказывается достаточно, а как реально представить себе в этой перспективе «два муравьиных коромысла» «в тычинковый рост» — уже не так существенно.

Этот застывший мир вновь напрягается энергией в следующей книге Лившица — в так и не изданной отдельно «Болотной Медузе». Подготовкой к новому этапу его поэтики были две тенденции. Во-первых, обе изобразительные крайности «Волчьего солнца» сливаются в синтезе: невесомые рисунки любовных циклов тяжелеют в объемные образы, расшатанный синтаксис сменяется крепкими словосочетаниями, и блоки их выстраиваются в причудливой, как в «гилейских» картинах, последовательности («оперировать словом, концентрированным до последних пределов, орудовать, так сказать, словесными глыбами»,— назовет это Лившиц в автобиографии). Во-вторых, как зрительные образы организуются перспективой, так словесные образы организуются интонацией — длинными ораторскими фразами, четко расчленяющими главные и придаточные планы; первые единичные опыты такой риторической интонации были и в «Флейте Марсия» («Стодвадцатилетняя» — стихи о Марсельезе) и в «Волчьем солнце» («Киев»), но композиционной основой она становится в новом сборнике.

Тема «Болотной Медузы» — Петербург; оглавление книги читается, как путеводитель по архитектурной классике — «Исаакиевский собор», «Казанский собор», «Дворцовая площадь», «Адмиралтейство», «Биржа», «Летний сад»... Интерес к петербургскому барокко и ампиру был свежей модой, только что вышедшая книга В. Курбатова «Петербург» (1913) была у Лившица настольной. Петербургская архитектура казалась подобием высокой риторики не меньше, чем парижская «Марсельеза». Целые стихотворения, описывающие тот или иной памятник — с ораторским обращением к нему на «ты»,— строятся по единообразной композиционной схеме: «Ты (то-то) — и (то-то); но (то-то) — и разве (то-то), когда (то-то)?» В эти «то-то» вмещаются архитектурные приметы памятника и осколки авторских суждений о России. Порядок их произвольный, потому что эти «но» и «и» на самом деле держатся не на логике, а на эмоции. Сила ораторской интонации такова, что, публикуя в 1928 г. «Болотную Медузу» в своем итоговом однотомнике, Лившиц дает среди законченных произведений подборку «Фрагменты»: это стихотворения, урезанные до одной или нескольких фраз, ни смысловой, ни даже синтаксической законченности в них нет, однако это почти не ощущается, потому что мощная интонация создает видимость смысла. Архитектурные приметы в «Болотной Медузе» нарочито отрывочны, как элементы кубистической картины. На ограде мостика у Летнего сада столбы сделаны в виде римских ликторских связок с секирами, а между столбами расположены щиты с головами Горгон; в стихотворении Лившица названы и связки с секирами, и щиты с вопящими «сестрами», и даже «сад левобережный», не названа только ограда,— и стихотворение было бы очень трудно расшифровать, если бы не заглавие. Это — традиция «Степи» и «Ночного вокзала», стихотворение-загадка с отгадкой в заголовке.

Но энергия «Болотной Медузы» не только интонационная: в поэзию Лившица возвращается тема противоборства стихии и культуры. Петербург, став героем его стихов, приносит с собой два хорошо известных «петербургских мифа». Во-первых, это культура против стихии, гранит против Невы и болота,— пушкинская традиция, идущая от «Медного всадника»; во-вторых, Запад против Востока, рациональный порядок против экологического хаоса,— послепушкинская традиция, идущая от западников и славянофилов. Налагаясь, это давало картину: бунт нев-

кой стихии и бунт русской Азии — одно и то же, он могуч, но бесплоден без одухотворяющей — хотя бы через отталкивание — рациональности Запада: «невозможно быть востоком, навеки запад потеряв». Первые стихи «Болотной медузы» писались с живой памятью об азиатчине казарм в новгородском «Медведе», описанных в третьей главе «Полутораглазого стрельца», последние стихи — под свежим впечатлением Брестского мира, противопоставившего революционную Россию буржуазному Западу; и то и другое для Лившица с его французской культурой было неприемлемо. «Болотная медуза» писалась по живым следам попытки Лившица оплодотворить «гилейскую» стихию французской гармонией; ее стихи звучат откликом крушения этого недолгого идеала.

Повторяющийся образ для обозначения побежденной и бунтующей стихии в этой книге — Медуза (как бесформенное животное и как мифологическое чудовище, пораженное Персеем). Повторяющийся образ для обездушенного Петербурга — «вдовство»: Петр как бы повенчал Россию с Европою, а теперь этому браку пришел конец (намеком здесь присутствуют, конечно, и пушкинская «порфироносная вдова», и мысль о гибели Запада). Эти образы проходят сквозь все произведения сборника. «Дни творения» — пришлецы с Запада одевают камнем «плоть медузы». «Казанский собор» — подражание римскому св. Петру перерастает образец, питаясь не южным воздухом, а северной бурей. «Адмиралтейство» — каменные кубы и шары одушевляются в Петербурге «иглы арктической целью». «Биржа», «Новая Голландия» — торговые устья пустеют и мертвеют из-за вдовьей отторженности от моря. «Марсово поле» — победный плац и победитель Суворов чужды потомству. «Павловск» — «прадеду не равен правнук», дело Петра погибает в руках наследников. «Дворцовая площадь», «Исаакиевский собор» — былое великолепие обречено распятию, «кровавой карусели». «Летний сад» и «Дождь в Летнем саду» — попранная южными статуями болотистая почва ропщет и готова к бунту при первом дожде. «Второнасельники» — финское небо гневом вздувается на завоевателей Балтики. «Нева» — она убила Петра и соблазном манит его преемников. «Фонтанка» — она змеею тянется к их сердцу. «Сегодня» — судороги Невы наводнением одолевают «каменные узы», и сквозь залпы пушечной тревоги слышно сердцебиение стихии.

После этой открытой схватки стихии и разума в «Болотной медузе» последний сборник Лившица, «Патмос», кажется затишьем. Противостояние двух начал остается, но поле действия расширяется с Петербурга на все мироздание, борьба замирает в тяжкой напряженности, созерцание сменяется вслушиванием. Преобладающая атмосфера нового сборника — ночь, преобладающее состояние — сон. В этой обстановке, наконец, нащупывается разрешение сквозного конфликта лившицевской темы: стихия и разум сливаются в совместном акте — в творчестве.

Первое стихотворение «Патмоса» начинается строками: «Глубокой ночи мудрою усладой, как нектаром, не каждый утолен, но только тот, кому уже не надо ни ярости, ни собственных имен...», а кончается: «...И в забытьи, почти не разумея, к какому устремляюсь рубежу, из царства мрака, по следам Орфея, я русскую Камену вывожу». Здесь уже названы все главные силы начинающегося действия: с одной стороны, мудрая ночь и сон, с другой — Камена (муза) и ее служитель Орфей, в центре — цель творчества: дать вещам «собственные имена», довершить Божье творение Адамовым именованием. Творение отпадает от творца: Бог создал

человека, и человек уже забыл о нем; человек создал «Илиаду», и она уже живет своей жизнью, и неважно, был ли Гомер или нет («Самих себя мы измеряем снами...»). Человек начал мыслить, впав в люциферический соблазн и вкусив от яблока познания; первая же самостоятельная мысль отделила его от Бога («Он мне сказал: «В начале было Слово...» И только я посмел помыслить: «чье?», как устный меч отсек от мирового сознания — сознание мое...»). Но, блуждая в темном мире, вслушиваясь в его звуки (в мировую «эвритмию»), претворяя их в стихи и зная, что некогда «мои стихи существовали не как моя — как Божья речь», человек по ним вновь восходит к Богу — уже собственной «богоподобной волей» («Не обо мне Екклезиаст...»). Он не пассивное орудие Божьего голоса, как апостол Иоанн, вещающий с Патмоса: он сам, по Люциферову слову, «как Бог», и на том же Патмосе он воображает себя с золотым яблоком познания в руке («Приемлю иго моего креста...»).

Мировой хаос сам ищет гармонии: «В потопе — воля к берегам», «дилювическое слово» потопов само вздымает поэта к бесплотному миру звездного равновесия («Так вот куда, размыв хребты...»). Там он встречается с музой, как равный («Как только я под Геликоном...»). Муза сходит на землю от Бога — «сон во сне и пламя в пламени»,— но, чтобы обрести песенную силу, она должна погрузиться в стихийный сон («Когда на мураве с собою рядом ты музу задремавшую найдешь...»). Во сне поэт связывает ее «орфическими узами» с диким первобытным миром — и когда она встает, чтобы творить эллинскую гармонию, то сама не знает, что оплодотворена доэллинским могучим хаосом («Ни у Гомера, ни у Гесиода...»). Орфические узы тяжелы, земной мир им противится — то бунтом необузданной природы, погубившим когда-то Орфея («Чего хотел он, отрок безбородый...»), то мертвенностью меридианов да широт «системы Птоломея», требующей, чтобы все вращалось вокруг Земли, а не вокруг Солнца («Нет, не в одних провалах...»). Но соединение совершается, по воле музы земля прорастает то «полым Парфеноном» мыслящего тростника, то каменным величием Петербурга, и поэт чувствует в этом величии собственную расточившуюся душу («Мне ль не знать, что слово бродит...», «Вот оно — ниспроверженье в камень...»). Муза в этих стихах выступает то под собственным именем, то под именем Психеи — «души», то под именем «алмеи» — танцовщицы; алмеею Лившиц называл женщину, в которую был влюблен в эти годы и которая стала его женой.

Последние стихотворения «Патмоса» в издании 1926 г.— это утверждение творчества, в котором слились стихийное и небесное начала. «Насущный хлеб и сух и горек...» — историк бессилен проникнуть в чужое время, а для поэта нет времени, и в единой вечности для него едины библейский Ноев потоп, античный Девкалионов потоп и сегодняшний разлив Днепра, виднеющийся ему с киевского холма, где возносится Андреевская церковь, украшенная изображением орла, взлетающего с лирой в клюве. «И вот умолк повествователь жалкий...» — недовоссозданная Платоном Атлантида, ускользающая в смутные сны, досоздается душою поэта, вдохновленного музой-танцовщицей. «Как душно на рассвете века!..» — юный Пушкин, томимый прошлым Царского Села, настоящим Отечественной войны и предчувствием будущей любви, на оклик муз отвечает волнением негритянской крови и криком творческой страсти. Поэтический акт совершился, мертвая истина «вещей в себе» оживает в поющем слове («Приемлю иго...» — «Покуда там готовятся...»),— а что

потом? Ответ — в нескольких стихотворениях, добавленных к «Патмосу» в 1928 г. Творец отбрасывает сотворенное, возвращается от воплощенного в «развоплотившийся бред», отдает земле земное и воздуху воздушное, а сам, воссоединившись с божеством, будет искать новых и новых воплощений. «Играющая временем любовь» соединяет и соизмеряет мир, созданный Богом, и песнь, созидаемую поэтом. Творчество бесконечно.

Но этот оптимизм оказался напрасным. Творчество уже обрывалось: Лившиц писал в год по одному, по два стихотворения, а то и вовсе не писал, уходя в переводы. Следующее после «Патмоса» стихотворение — это переломный 1929 год, и это прямая противоположность концовке «Патмоса». Там поэт говорил музе-Победе: «Все истина — о чем ни запоем, когда, гортанное расторгнув пламя, мы захлебнемся в голосе твоем, уже клокочущем громами». Здесь в музе уже ничего не осталось, «что было недавно и громом и славой Господней». Истина вновь ускользает в недра земной стихии — Геи, вместо звуков мировой души слух заполняется диким воем гавайской гитары, наступает тот «хаос разделенья», с которым так боролся поэт: бессмысленным становится глубинный голос природы, непонятными — голоса современников, страшной — звездная музыка сфер. Автор остается наедине со своей памятью — она, как зарница отгоревших молний, вспыхивает «над полем чужим, где не мне суждено потрудиться». Ход истории отбрасывает его в прошлое и понуждает в сорок три года сводить счеты с памятью — браться за воспоминания. Стихотворение «Уже непонятны становятся мне голоса...» было напечатано в издательском предисловии к воспоминаниям «Полутораглазый стрелец», начатым в 1929 г. и изданным в 1933 г. В том же 1933 г. написано окончательное стихотворение «Эсхил»: современность изгоняет поэта, ей не нужна «первозданная полнота мира», новые боги озарили мир мертвым светом числа и меры, легкое эллинское аполлоново слово сменило могучее доэллинское, «пеласгическое» дело,— «и входит, как в ларец, великий Олимп в Илиаду». Эсхил разгласил (будто бы) страшные таинства жизни и смерти, за это он плывет в изгнание под черным парусом — культура отторгла от себя стихию,— и «седой кустарник моря» потопом встречает своего поэта.

Бенедикту Лившицу оставалось жить неполных пять лет. Он пытался вновь ощутить связь между стихийной силой и современным разумом. Он нащупал узел, в котором ее можно было хотя бы вообразить: это был Кавказ, Грузия, где, казалось, еще не кончилось вулканическое рождение мира и уже началось его преобразование человеческим трудом и разумом. Он ездит в Грузию, дружит с грузинскими поэтами, переводит их, пишет «Картвельские оды» с неминуемым в эти годы выходом на образ Сталина, в котором так выигрышно соединились стихийная мощь и железный разум «числа и меры». Но это была уже бесполезная игра со временем. Когда наступил год больших расправ, для Лившица это значило конец: арест, пытки, расстрел и десятилетия строгого забвения. В наши дни он начинает возникать из этого забвения постепенно — сперва как переводчик, потом как автор мемуаров, умных свидетельств об отодвинутой в прошлое эпохе, и, наконец (будем надеяться), как большой и интересный поэт.

ПОЭТ И КУЛЬТУРА

Три поэтики Осипа Мандельштама

1

Осип Эмильевич Мандельштам[1] родился 2 (14) января 1891 г. в Варшаве, в еврейской семье, раннее детство провел в Павловске, вырос в Петербурге. Отец его был кожевник и торговец кожей, мать — учительница музыки. Свое детство, свое становление он описал потом в книге «Шум времени». Описание это безотрадно. В отце его еврейская талмудическая культура прошла через фильтр уже архаичного немецкого Просвещения, в матери — через фильтр русской разночинской культуры надсоновского безвременья. Это дало пугающую смесь, которую Мандельштам озаглавил: «хаос иудейский». «У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие... совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки». У матери — «литературная великорусская речь, словарь ее беден и сжат, ее обороты однообразны,— но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное». «Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения — а между тем у нее было что сказать». «Шум времени» писался в 1923 г. и, конечно, тенденциозно: это послереволюционное время выясняло свои отношения с дореволюционным временем. Но вряд ли здесь много передержек. Семьи своей он стыдился еще в молодости, избегая что-нибудь о ней рассказывать. Из этого темного и бессловесного мира он искал выхода.

Поиски имели три направления: революция, религия, словесность. Начались они в школьной юности: в 1899—1907 гг. Мандельштам учился в Тенишевском коммерческом училище. Здесь он пережил революцию 1905 г., она воспринималась как «слава века» и дело доблести. В четырнадцать лет он с товарищами кричал «ура» поражению при Цусиме, в шестнадцать говорил речи перед рабочими и как в трансе слушал выступление Савинкова: эсеров он предпочитал эсдекам, они были романтичнее. Первые два стихотворения Мандельштама, напечатанные в училищном журнале в 1907 г.,— по стилю добросовестно-народнические, по духу пламенно-революционные: «Синие пики обнимутся с вилами и обагрятся в крови...» К поэзии его толкнули уроки символиста В. В. Гиппиуса, который читал в училище русскую словесность: «желчно и любовно», с «литературной злостью», «с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье». Этому В. В. Гиппиусу он писал (через год после выпуска) и о другом: «Я издавна стремился к религии безнадежно и платонически... Первые мои религиозные переживания относятся к периоду моего детского увлечения марксистской догмой и неотделимы от этого увлече-

ния. Но связь религии с общественностью для меня порвалась уже в детстве, [я] стал окончательно на почву индивидуализма и антиобщественности... Поклонение «Пану», т. е. несознанному Богу, и поныне является моей религией». Так революция, словесность и религия связывались воедино; главным в этом единстве сперва была революция, потом словесность. «Теперь стыдится своей прежней революционной деятельности и призванием своим считает поприще лирического поэта»,— записывает в 1910 г. познакомившийся с ним С. П. Каблуков, секретарь петербургского религиозно-философского общества.

После училища — три поездки по Европе, для лечения и учения. (Мандельштам всегда был слаб здоровьем — астма, стенокардия,— и знакомые даже беспокоились за его жизнь.) Полгода в Париже (1907—1908), два семестра в Гейдельбергском университете (1909—1910, старофранцузская словесность и искусство Возрождения), два месяца в санатории под Берлином (1910). В промежутках он завязывает литературные знакомства, бывает на знаменитых собраниях у Вяч. Иванова («на башне»), посещает Инн. Анненского, ему осторожно протежирует З. Гиппиус. «Худощавым мальчиком с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с пылающими глазами и ресницами в полщеки» запомнила его Анна Ахматова. Из-за границы он шлет Иванову частые письма со стихами. В 1910 г. появляется первая публикация его стихов в журнале «Аполлон». К этому времени семья стала разоряться, учение в Европе сделалось невозможным, в 1911 г. он поступает в Петербургский университет, тоже по романской филологии; учится безалаберно, курса так и не кончает. Чтобы поступить в университет в обход процентной нормы для иудеев, он принимает крещение — но не по православному и не по католическому, а по протестантскому, методистскому обряду. Все это — и стихи, и Европа, и филология, и крещение — связывается для него в одно: приобщение к культуре.

Полупровинциал, еврей, разночинец, он не получил достояния русской и европейской культуры по естественному наследству. Выбор культуры был для него актом личной воли, память об этом навсегда осталась в нем основой ощущения собственной личности с ее внутренней свободой. Эстетика для него сделалась носителем этики, выражением свободного выбора. Героем одной из первых его статей был Чаадаев — человек, ушедший от аморфной, бесструктурной и беспамятной русской культуры в Европу и с Европой в душе вернувшийся в Россию — героем, потому что он дважды сделал свой свободный, сознательный выбор.

Приобщение к Европе было преодолением одиночества — человеческого и исторического: синонимом культуры для Мандельштама было «единство». Христианство попрало смертью смерть, поэтому христианский мир — «весь цельность, весь личность, весь спаянное единство» (пишет Мандельштам в статье «Скрябин и христианство»), поэтому он дает душе больше, чем безличный мир иудейства. В католичестве это единство осязаемее — оно воплощено в фигуре папы, воплощающей двухтысячелетнюю цельность европейского мира. Поэтому молодого Мандельштама так привлекают романская Европа, готика и Рим. Когда С. П. Каблуков, знаток церковной музыки, уверил его, что в православии тоже есть своя эстетическая традиция, Мандельштам заговорил о безблагодатности Рима («Скрябин и христианство») и написал несколько отличных стихотворений о русских соборах. Но в самом ликующем из них, «Вот

дароносица, как солнце золотое...», черты православия и католичества оказываются фантастически сплавлены: «здесь должен прозвучать лишь греческий язык», как в православной церкви,— но поклонение св. дарам совершается не в алтаре, а на виду у верующих, как в католической литургии. Как применительно к Чаадаеву Мандельштам говорил о «синтетической народности» (т. е. самосозданной)[2], так здесь перед нами «синтетическая религия», объединяющая, а не рознящая христиан. И если Мандельштам принял крещение по методистскому обряду, то (по тонкому замечанию С. С. Аверинцева) потому, что это сохраняло ему внецерковность — равное расстояние и от католичества и от православия. Религия для Мандельштама, как и для всякого человека его поколения, значила очень много. Но религия для него всегда была лишь частью культуры, а не культура — частью религии.

Таков же путь Мандельштама и к поэзии. Поэтическую культуру он усваивает не стихийно, «из воздуха», а сознательно, по книгам и беседам. «Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел,— и биография готова»,— самоиронизировал он в «Шуме времени». (Не случайна его тяга к Вяч. Иванову — такому же разночинцу, с таким же книжным образованием, ставшему царственным хранителем мировой культуры и писавшему об архетипической памяти слова.) Сознательно — это значит: отбирая и комбинируя разнородные элементы, отвечающие его душевному складу и творческому вкусу. Подобно синтетической народности и синтетической религии, он создавал себе синтетическую поэтику. Программу свою он с редкой четкостью формулирует в одном из самых ранних сохранившихся своих стихотворений, прямо называя оба свои синтезируемые источника:

В непринужденности творящего обмена,
Суровость Тютчева — с ребячеством Верлена —
Скажите — кто бы мог искусно сочетать,
Соединению придав свою печать?
А русскому стиху так свойственно величье,
Где вешний поцелуй и щебетанье птичье!

«Суровость Тютчева» — это серьезность и глубина поэтических тем; «ребячество Верлена» — это легкость и непосредственность их подачи. Как сливаются эти два источника в синтезе, виднее всего по двум стихотворениям, которые считаются в числе лучших произведений раннего Мандельштама.

Первое — «Silentium» (1910)[3]. «Она еще не родилась, Она и музыка и слово, И потому всего живого Ненарушаемая связь. || Спокойно дышат моря груди, Но, как безумный, светел день И пены бледная сирень В мутно-лазоревом сосуде. || Да обретут мои уста Первоначальную немоту — Как кристаллическую ноту, Что от рождения чиста. || Останься пеной, Афродита, И, слово, в музыку вернись, И, сердце, сердца устыдись, С первоосновой жизни слито». Уже заглавие дает отсылку к знаменитому тютчевскому стихотворению: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?» Мандельштам отвечает: отказом от слов, возвращением к дословесной («первоначальная немота») всеобъединяющей музыке; в этой «первооснове жизни» сольются сердца, и не нужно будет любви-Афродите связывать их пониманием. Этот ответ — верленовский: он — от его возгласа «Музыки — прежде всего!», с которого начиналось его программное «Искусство поэзии», и от его самой популяр-

ной книги стихов, называвшейся «Романсы без слов». (Годом раньше, посылая Вяч. Иванову стихотворение «На темном небе, как узор...», Мандельштам писал: «Это стихотворение — хотело бы быть «romance sans paroles»...»)

Второе — без заглавия (1911): «Отчего душа так певуча, И так мало милых имен, И мгновенный ритм — только случай, Неожиданный Аквилон? ‖ Он подымет облако пыли, Зашумит бумажной листвой И совсем не вернется — или Он вернется совсем другой. ‖ О широкий ветер Орфея, Ты уйдешь в морские края — И, несозданный мир лелея, Я забыл ненужное «я». ‖ Я блуждал в игрушечной чаще И открыл лазоревый грот... Неужели я настоящий И действительно смерть придет?» Здесь прямых отсылок к Тютчеву и Верлену нет. Но «суровость» темы вполне достойна Тютчева: ощущение человеком своей покинутости, хрупкости, смертности. А «ребячество» ее подачи вполне достойно Верлена: даже независимо от «игрушечной чащи», интонация «неужели я настоящий и действительно смерть придет?» звучит с трогательно-детской наивностью. Конечно, и Тютчев и Верлен были святыми именами для всех русских символистов; но так соединить огромную трагичность темы с нежностью и хрупкостью интонации — в этом действительно «своя печать» молодого Мандельштама.

Этот контраст у Мандельштама — осознанный. В одном из стихотворений (менее ярком, потому что более прямолинейном) он прямо начинает: «Не говорите мне о вечности — я не могу ее вместить. Но как же вечность не простить моей любви, моей беспечности?..» (Вечность — от Тютчева, беспечность — от Верлена.) А кончает: «...И тихим отголоскам шума я издалека бываю рад ее пенящихся громад,— о милом и ничтожном думая». Другое стихотворение начинается тем же страхом смерти: «Мне стало страшно жизнь отжить — и с дерева, как лист, отпрянуть...» — а продолжается выводом: «И я слежу — со всем живым меня связующие нити...» («...И с истлевающих страниц притягиваю прах столетий»,— мы узнаем тоску Мандельштама по преемственности культуры). С одной стороны — вечность, смерть и рок (маятник душ, жребии в урне, чаши весов Судьбы; одно стихотворение кончается рефреном «Я не хочу моей судьбы!» — мы узнаем волю Мандельштама к свободе выбора). С другой стороны — «милое и ничтожное», необычные стихи-натюрморты о том, как «бирюзовая вуаль небрежно брошена на стуле», как «цветочная проснулась ваза» и «напиток на столе дымится», о лилиях в стекле, о зимнем окне и о каменном Амуре, удивленном, «что в мире старость есть». Это земное и близкое настойчиво окрашивается детскостью (опять «ребячество Верлена»): «только детские книги читать», «в кустах игрушечные волки», игрушечны даже боги-пенаты, роза — искусственная, и даже весь окружающий мир — искусственный, как гобелен. Между этой далью и этой близью возникает тяжкое напряжение — смертельная усталость, бессилие, тоска щемящая, одиночество («не говори со мной — что я тебе отвечу?»); человек — тростинка в мировом омуте («мыслящий тростник» Паскаля и Тютчева), «я только петь и вспоминать умею». Самые частые эпитеты — «темный», «тяжелый», «холодный», «тихий», «нежный», «печальный», «тусклый», «туманный» (верленовское «не краски, но оттенки!»). Самое сильное чувство — страх: страх любви («там — я любить не мог, здесь — я любить боюсь»), страх Бога («страшен мне подводный камень веры», «и тебя не любить

мне позволь», «укор колоколов»), страх судьбы. Самое большое желание — раствориться в пустоте, «болезненной и странной», «быть также туманным», как раковина, хранящая в себе море и ночь[4].

Книжный путь к культуре порождал в Мандельштаме обостренное чувство того, что все слова — заемные, выученные, чужие (как об этом до него в стихах писал Тютчев, а после него в прозе — Бахтин). Но для него это было не недостатком, а выгодой — помня об источнике каждого слова, он мог рассчитанно возбуждать в читателе ассоциации, связанные с употреблением этого слова в источнике. В приведенном стихотворении «Отчего душа так певуча...» северный ветер Аквилон упомянут не только ради красивого слова, но и ради одноименного стихотворения Пушкина, где он не только играет пылью, а и выворачивает дубы; а необычное словосочетание «я забыл ненужное "я"» вызывает в памяти строки Анненского: «...И нет конца, и нет начала Тебе, тоскующее "я"», где тоже речь идет о растворении личности в мире. Так за легким и нежным верленовским стилем приоткрывается тоска и буря. Может быть, даже слово «...певуча» напоминает о тютчевском стихотворении «Певучесть есть в морских волнах...», где далее говорится о том, как «мусикийский шорох» пробегает в камышах («ветер Орфея»!), и о «мыслящем тростнике»: целая вереница ассоциаций. Такие реминисценции, слова-памятки уводят в подтекст единой мировой поэтической культуры — того, что для Мандельштама дороже всего. Конечно, такие реминисценции встречались всегда и у всех поэтов; конечно, и Мандельштам часто пользовался ими бессознательно, интуитивно. Но он задумывался об этом и старался отдавать себе в этом отчет. Двадцать лет спустя в «Разговоре о Данте» он назовет эту систему средств «упоминательной клавиатурой» и увидит в четвертой песни «Ада» целую «цитатную оргию»,— думая, конечно, не столько о Данте, сколько о себе[5].

Неширокий набор образов и мотивов, неширокий диапазон отрешенно-печальных интонаций,— молодой Мандельштам искусно перетасовывает их снова и снова и скоро начинает чувствовать опасность самоповторения. Начинаются поиски выхода из этого замкнутого художественного мира: сперва на эмоциональном уровне, потом на идейном. На эмоциональном — это значит: в стихах 1910—1911 гг. усиливается экзальтация чувства, появляются непривычно-эффектные образы из расхожего символистского арсенала,— преимущественно вокруг тем Бога и рока: «под грозовыми облаками несется клекот вещих птиц», «и тело требует терний, и вера — безумных цветов», «в изголовье — Черное Распятье», на теле — «тяжелый панцирь презренья». Звучит это плохо, как на чужом языке, слишком далеком и от Тютчева, и от Верлена. На идейном уровне это значит: Мандельштам находит решение конфликта между безличной вечностью и трепетной человечностью — смертный человек преодолевает свою смертность созданием вечного искусства. Впервые эта мысль возникает в двух стихотворениях 1909 г. (Мандельштаму 18 лет). Одно — это «На бледно-голубой эмали...»: вечная природа оказывается сама похожа на рисунок, который выводит художник «в сознании минутной силы, в забвении печальной смерти». Другое — это «Дыхание» («Дано мне тело...») — недаром им откроется первая книга поэта. Человек — мгновенное существо в теплице посреди холодной вселенной; но его теплое дыхание ложится на холодное стекло и застывает морозным узором: «пускай мгновения стекает муть — узора

милого не зачеркнуть». Однако полного развития эта тема — завершение первой поэтики Мандельштама — достигает лишь в стихах 1912—1914 гг., написанных под знаком акмеизма.

В 1910 г. становится бесспорным «кризис символизма» — исчерпанность его поэтической системы. В 1911 г. молодые поэты из выучеников символизма, желая искать новых путей, образуют «Цех поэтов» — пеструю аморфную организацию под председательством Н. Гумилева и С. Городецкого. В 1912 г. внутри Цеха поэтов образуется ядро из шести человек, назвавших себя «акмеистами»; название (от греч. «акмэ», «вершина») было иронически предложено мэтром символизма Вяч. Ивановым и принято ими вызывающе всерьез. Это были Н. Гумилев, С. Городецкий, А. Ахматова, О. Мандельштам, М. Зенкевич и В. Нарбут. Более несхожих поэтов трудно было вообразить: парнасская строгость Гумилева, графоманская безудержность Городецкого, камерная конкретность Ахматовой, торжественный пафос Зенкевича, вызывающий антиэстетизм Нарбута — все это не сводилось ни к какому общему знаменателю. Но Гумилеву хотелось быть вождем поэтической школы, и он эту школу организовал. В начале 1913 г. в журнале «Аполлон» появились статьи-манифесты «Наследие символизма и акмеизм» Гумилева и «Некоторые течения в современной русской поэзии» Городецкого (Мандельштам чуть позже тоже написал статью «Утро акмеизма», но в «Аполлон» она не попала и была напечатана лишь в 1919 г.), а потом подборка стихотворений всех шести поэтов — кончалась она стихотворениями Мандельштама «Айя-София» и «Notre-Dame». Группа просуществовала года два и с началом мировой войны распалась; но Ахматова и Мандельштам продолжали ощущать себя «акмеистами» до конца дней, и у историков литературы слово «акмеизм» все чаще стало означать совокупность общих творческих особенностей именно этих двух поэтов — даже если они не имели ничего общего с декларациями 1913 г.

Программа акмеизма в «Аполлоне» сводилась к двум не очень оригинальным тезисам: во-первых, конкретность, вещественность, посюсторонность; во-вторых, мастерство. В поэтике символизма все слова о земной действительности должны были служить намеками на высшую действительность — уводить a realibus ad realiora, от реального к реальнейшему (по только что высказанной броской формуле Вяч. Иванова). В поэтике акмеизма предлагалось помнить об этой высшей действительности постоянно, но не говорить никогда: неназываемое должно остаться неназванным. («Русский символизм так много кричал о «несказанном», что это «несказанное» пошло по рукам, как бумажные деньги»,— презрительно писал Мандельштам.) Только на этом недоступном фоне иных миров и приобретала особое значение сосредоточенность акмеистов на здешнем мире; только эта многозначительность и сплачивала их в группу, хотя здешний мир у Гумилева, Ахматовой, Мандельштама и Нарбута был очень разный. Мандельштаму с его трагическим ощущением смертной хрупкости пред безликой вечностью эта апология посюстороннего была очень близка. Акмеизм для него — «сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» («Утро акмеизма»). Второй тезис — мастерство — привлекал его тем, что открывал средство преодоления пустоты и небытия — создание вечного искусства. Это было спо-

собом самоутверждения не только в мироздании, но и в обществе. Оторвавшийся от домашнего мещанского уклада своего детства и юности, оказавшийся в беспочвенной богемной среде, Мандельштам чувствовал себя в современности изгоем. Игра в Цех поэтов с его мастерами и подмастерьями по средневековому образцу позволяла ему почувствовать свое мастерство как патент на место в обществе. Недаром в своих статьях он прославляет средневековье за то, что общество в нем структурно, как готическое зодчество, и умеет ценить как подвиг «абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование» — например, поэта-бродяги Франсуа Виллона, любимого героя Мандельштама, с которым он прямо сближает Верлена и скрыто — самого себя. За эстетский культ старинной сословности он очень чтит в это время К. Леонтьева.

Мандельштаму было очень важно почувствовать себя в кругу единомышленников, хотя бы и очень узком. Он мелькает в Цехе поэтов, на дискуссиях и выставках, в богемном подвале «Бродячая собака». Вскинутый хохол, заклинательный распев декламации, торжественность, ребячливость, задор, бедность и постоянное житье взаймы — таким он запомнился современникам. В 1913 г. он печатает свою первую маленькую книжку стихов, в 1916 г. она переиздается, расширенная вдвое. Из ранних стихов в книгу вошла лишь малая часть — не о «вечности», а о «милом и ничтожном». Сперва сборник должен был называться «Раковина» — поэт, как шумящая раковина, доносит до людей туманный голос стихии. Но вышел он под заглавием «Камень» — поэт, как зодчий, как вольный каменщик, умудренный веками, созидает свои произведения прочно и на века. Комментарием к заглавию были несколько фраз в статье «Утро акмеизма», неожиданно уводящие опять к Тютчеву (и еще к неназванному Ницше). У Тютчева есть шестистишие «Problème»: вот камень скатился с гор в долину, и никто не знает почему: по закону ли природы или по произволению Божию. Этот камень есть слово. «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания». Важна не причина падения камня, а наш ответ на него: не мысль, а дело[6]. «Мироощущение для художника — орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение».

Эта полемика с Тютчевым развертывается в трех сонетах 1913 г.; сонет — нехарактерная для Мандельштама форма, и здесь она выступает как носитель «чужого слова». Первый — «Паденье — неизменный спутник страха...»: если считать, что камень бросает Бог, а не земное притяжение, то камень — лишь мертвый булыжник, храм гнетуще-мрачен, вечность непосильна, а мгновение ненадежно. Второй — «Пешеход»: страшна высь, страшна пропасть, страшна вечность; мы ищем для глаза опору между небом и землей в колокольне, в птице; но и в этом реальном мире смерть остается смертью, и ее не заговоришь никакой музыкой. Третий — «Казино»: да, подчас мир безотраден и «душа висит над бездною проклятой», но на мгновение можно утешиться, глядя на море из уютного окна. Мир принимается таким, как он есть, вечные вопросы отстраняются, для радости остается вино в хрустале, а для душевной опоры — колокольня, возносящаяся к небу. «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» («Утро акмеизма»; стихами об этом ска-

зано в «Я ненавижу свет однообразных звезд...»). Храмы на земле утверждают не Божью славу, а человеческую волю.

Архитектурные стихи — сердцевина мандельштамовского «Камня». Именно там акмеистический идеал высказан как формула:

Но чем внимательней, твердыня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Стихотворения о католическом Notre-Dame и о православной Айя-Софии писались и печатались параллельно. В обоих звучит дорогая Мандельштаму тема культурной непрерывности: Notre-Dame возник на месте римского судилища, Айя-София переживет народы и века[7]. Но интересна разнонаправленность их движений. Айя-София — от Бога, Notre-Dame — от человека; купол Айя-Софии «как на цепи подвешен к небесам», Notre-Dame встает от земли, играя мышцами, как Адам. Для первой ключевое слово — «красота» («прекрасен храм»), для второго — «радость» («радостный и первый»), «сила» и «мощь»; первая статична, второй динамичен. Мандельштаму ощутимо ближе второе. Для Софии он подчеркивает, как она приняла в себя колонны эфесской Дианы, для Notre-Dame — «египетскую мощь и христианства робость»: не вера создает храм, а храм веру. («Разве, вступая под своды Notre-Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?» — писал Мандельштам Вяч.Иванову еще в 1909 г.) Через год к этим двум стихотворениям добавляется «Адмиралтейство» с такой же акмеистической формулой: «красота — не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра». Здесь преодоление времени переходит в преодоление пространства: раскрываются три измерения, открывается пятая стихия, не космическая, а рукотворная: красота. Еще через год маленькое стихотворение о Казанском соборе (где зодчий — «русский в Риме») добавляет еще один оттенок: для творчества благотворно скрещение культур,— именно в это время Мандельштам увлекался Чаадаевым. Наконец, к этому же циклу примыкают «Петербургские строфы», где вокруг лаконичного образа русского ампира («Над желтизной правительственных зданий...») кристаллизуется «социальная архитектура» всей России; а единство времени внутри культуры доходит до того, что сквозь современность просвечивает пушкинская эпоха, двоясь именами Евгения Онегина и Евгения из «Медного всадника».

Н. Гумилев считал началом мандельштамовского акмеизма шестистишие 1912 г. «Нет, не луна, а светлый циферблат...» (в самой середине первого «Камня»). Акмеизм предпочитал время — вечности, циферблат — романтической луне и звездам (звезды у Мандельштама всегда колючие и злые) и архитектуру — любимой символистами музыке. На тогдашнем языке это называлось: предпочитать гармонию Аполлона экстазу Диониса. Но Мандельштам не мог забыть верленовский призыв к музыке: в «Камне» есть стихи и про Баха, и про Бетховена[8]. Если верить «Утру акмеизма», то Бах был рационалистическим зодчим музыки: «Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства!» — если же верить стихотворению, то главным был не расчет, а ликование: «Высокий спорщик, неужели, играя внукам свой хорал, опору звукам в самом

деле ты в доказательстве искал?» А «Ода Бетховену» вся — апофеоз прямо названного Диониса и его огненного вдохновения, и вся построена на реминисценциях из статьи заклятого символиста Вяч. Иванова «Ницше и Дионис». Это опять-таки потому, что культура для Мандельштама (не унаследованная, а избранная) — это свобода, свобода — это «подражание Христу», «радостное богообщение», «жмурки и прятки духа», а такой свободе Дионис не страшен и не враждебен («Скрябин и христианство»). Это диалектический противовес рационализму акмеистического «мастерства», и это не дает поэзии Мандельштама стать холодной и мраморной, какой она казалась поверхностным критикам. («Мраморная муха»,— дразнили Мандельштама футуристы.)

В «Утре акмеизма» Мандельштам прославлял слово как строительный материал поэзии — его вещественность и его осмысленность[9]. Футуристы только что выкинули лозунг «слово как таковое» — чистый звук, освобожденный от смысла. Мандельштам его подхватывает, но переосмысляет: нет, только звук, нагруженный смыслом. Футуристы стремились через звуки слова к основам природы; Мандельштам через смысл слова — к основам культуры. Когда фонетика (и только фонетика) — «служанка серафима», например, когда вдохновенно читаются стихи на непонятном языке, то читающий кажется безумцем («Мы напряженного молчанья не выносим...»). Но, утверждая в слове логос и логику, закон тождества, «А есть А» (а не что-то высшее), эту логику Мандельштам понимает скорее по-дионисийски, чем по-аполлоновски: «Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться». Именно такую логику он через двадцать лет припишет Данте, а в его лице — самому себе.

Такой парадоксализм позволяет Мандельштаму сразу расширить круг своей поэтической тематики. После строгого единообразия и однотонности ранних стихов «Камень» кажется очень пестр. Все сущее достойно стиха самим фактом своего существования: в стихи попадают «Спорт», «Футбол», «Кинематограф», «Американ-бар», «Теннис», наивная американка, потерянная камея, лютеранские похороны, прочитанная книга, пригородный быт. Чтобы они приобрели художественный смысл, поэту достаточно ввести в бытовые картинки то мимоходное высокое сравнение (теннисист — «как аттический солдат, в своего врага влюбленный», футболист над мячом — как Юдифь над головой Олоферна, дворник зевает, как овидиевский скиф, базарная площадь — «торговли скиния святая»), то лубочную гиперболу («Царское Село», «Кинематограф»), то просто серьезный и возвышенный тон («Мороженно!..», «Американ-бар», «Египтянин», «Аббат» в двух его вариантах). У непривычного читателя это вызывало прежде всего улыбку — это позволяло Мандельштаму печатать иные стихи в «Новом Сатириконе» и других журналах для легкого чтения. Но когда изящные «Летние стансы» кончаются «...самоубийца молодой», это звучит уже зловеще; «Дворцовую площадь» за «...желчь двуглавого орла» запрещает военная цензура; а «Лютеранин» с его тютчевским подтекстом приобретает такую глубину, что в первом «Камне» он вместе с «Айя-Софией» и «Notre-Dame» замыкает книгу как бы триптихом о трех христианских верах.

Только одной темы нет в «Камне» — личной: «я забыл ненужное “я”». Из любовных стихов Мандельштама, ранних и робких, в книгу не попало почти ничего: слово «любовь» встречается в «Камне» один лишь

раз, и то в стихотворении об «имябожцах-мужиках»: афонские еретики-имябожцы верили, что имя Христово есть сам Христос (и Мандельштаму с его культом слова это было очень близко)[10], в любви же, наоборот, «безымянную мы любим вместе с именем любовь». Цель Мандельштама не в том, чтобы пропустить мир через свои чувства,— цель его в том, чтобы найти своим чувствам место в мире, в большом и едином мире культуры. Вписаться в культурную преемственность, в историческую память — остается его главной заботой. (Личная память может этому только помешать: потом он об этом с ужасом напишет: «Не говори никому, все, что ты видел, забудь,— птицу, старуху, тюрьму или еще что-нибудь...») Писать для самого себя — безумие, обращаться к ближним — пошлость (говорит он в статье «О собеседнике»); писать нужно для неизвестного дальнего читателя, какого пошлет судьба, и самому нужно быть таким дальним адресатом поэтов прошлого. Об этом — его стихи «Я не слыхал рассказов Оссиана...»:

...Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

И не одно сокровище, быть может,
Минуя внуков, к правнукам уйдет;
И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

И когда он хочет похвалить стихи Кузмина, он пишет: они «не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывая из забвения (классицизм)». Классицизм здесь — поэтика вечного в противоположность поэтике личного.

Конечно, такое чувство «вечного возвращения» (ницшеанское понятие, популярное в начале века) в применении к культуре было сильным стимулом для дальнейшей разработки поэтики реминисценций. Слово, освободившись от необходимости намекать на небесные прообразы поэзии, как бы отдает свои ассоциативные способности земным ее прообразам. О том, как много значит для стихотворения «Лютеранин» его тютчевский подтекст, уже было сказано. В стихотворении «Адмиралтейство» уже само заглавие отсылает читателя и к началу XIX в., когда было выстроено это здание, и к Пушкину, и к Петру; но мало этого: когда адмиралтейская игла названа «мачта-недотрога», то это напоминает пушкинский «памятник нерукотворный»; «ладья воздушная» — лермонтовский «воздушный корабль»; «томится пыльный тополь» в первой строке — точь-в-точь как лермонтовская сосна о дальней пальме; а «циферблат» в его ветвях, наконец, отсылает к собственному мандельштамовскому «Нет, не луна, а светлый циферблат...», этому противопоставлению расчета мечте. Стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» — отклик не только на перечень кораблей во второй книге «Илиады», но и на фразу чтимого И. Анненского: «и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он внушал». Стихотворение «О временах простых и грубых...» кончается тем, как, «мешая в песнях Рим и снег, Овидий пел арбу воловью в походе варварских телег» — здесь имеется в виду строка из «Скорбных элегий» (III, 10, 34) «ducunt Sarmatici barbara plaustra boves»,

но не только по смыслу («сарматские быки везут варварские телеги»; «Рим» и «снег» были в предыдущих строках), а и по звуку: слово barbara подсказывает поэту слово «арба» и этим рождает противопоставление привычной южной повозки чужим и громоздким северным. У Овидия такого противопоставления не было — стихотворение обогащено[11].

Поэтика реминисценций с ее вниманием к опорным ассоциативным точкам побуждала поэта сделать следующий шаг: к пропуску связующих звеньев между опорными образами. (Вспомним: поэтическая «логика есть царство неожиданности».) Стихотворение «Домби и сын» представляет собой набор образов: свистящий язык, грязная Темза, дожди и слезы, контора и конторские книги, табачная мгла, «на шиллинги и пенсы счет», судебная интрига, железный закон, разорение и самоубийство. Все образы — диккенсовские, но к роману «Домби и сын» они не сводимы. Оливер Твист — персонаж из совсем другого романа; в конторе он никогда не работал; Домби-сын с клерками не общался; судебной интриги в «Домби и сыне» нет; банкрот в петле явился, скорее всего, из концовки третьего романа, «Николас Никльби»; но любвеобильная дочь опять возвращает нас к «Домби и сыну». Получается монтаж отрывков, дающий как бы синтетический образ диккенсовского мира,— все связи между ними новые. Читатель, воспринимая их на фоне заглавия «Домби и сын», ощущает все эти образные сдвиги с особенной остротой. «Домби и сын» — легкое стихотворение для «Нового Сатирикона», но мы увидим, какое серьезное развитие получила эта поэтика пропущенных звеньев у Мандельштама в дальнейшем. И не только в стихах, но и в прозе, где у него почти невозможно уследить за сюжетом; и даже в обиходной речи: «Ему казалось, что звенья между высказываемыми положениями ясны собеседнику так же, как ему самому, и он их пропускал. Он оказывал собеседнику доверие, поднимая его до себя...» — вспоминал Георгий Адамович, один из младших поэтов-акмеистов.

Другой формой этой поэтики недоговоренности была фрагментарность. Если стихотворение держится не столько логической, сколько ассоциативной связью образов (как между собой, так и с их подтекстами в культурной традиции), то число этих образов можно произвольно сокращать — воображение читателя дополнит недостающие, а концентрация и напряженность поэтического материала станет только сильнее. Уже четверостишие «Звук, осторожный и глухой...», открывающее «Камень», выглядит фрагментом — подлежащим без сказуемого[12]. От стихотворения «Когда удар с ударами...» Мандельштам отбрасывает конец, от стихотворения «Слух чуткий парус напрягает...» — начало́ (то одну строфу, то две), стихотворение «Как тень внезапных облаков...» он обрывает на недоговоренном полустишии, в стихотворении «О небо, небо, ты мне будешь сниться...» вообще оставляет только одну осколочную строфу из четырех. Такая фрагментарность — прием, конечно, не классицистический, а романтический; Мандельштам к нему прибегает, чтобы сделать ощутимее единство стиля, которым одним держится такое усеченное и почти обессмысленное стихотворение.

2

Последние стихотворения «Камня» писались уже в начале мировой войны. Как все, Мандельштам встретил войну восторженно (пытался даже поступить на санитарную службу), как все, разочаровался через

год. Для поэзии его война означала еще одно обращение к Тютчеву — на этот раз к его риторической стихотворной публицистике. Таковы его стихи к полякам, о Реймсе и Кельне, о папской энциклике в защиту мира и др.; стихотворение «В белом раю лежит богатырь...» концентрирует мотивы официального народничества почти до неправдоподобия («серьезная пародия», по выражению С. С. Аверинцева). Союз с Антантой подкрепил в нем чаадаевские мысли о синтезе европейской и русской культур, отсюда явились «Поговорим о Риме...» и другие римские стихи. В «Камень» из этого вошло лишь немногое, а теоретическое обоснование его публицистических стихов (доклад «Несколько слов о гражданской поэзии», октябрь 1914) не сохранилось. Наиболее значительное стихотворение, порожденное войной,— это «Бессонница. Гомер...», где тема движущей любви предвещает уже новое в его манере. В 1916 г. настроения его становятся антивоенными, он пишет стихи против англо-французской интервенции в Греции («Собирались эллины войною...») и «оду миру во время войны» — «Зверинец» с его геральдической символикой, «праарийским» культурным братством и дионисийским апофеозом в конце. После этого тютчевские ноты в его стихах стушевываются: на смену войне приходит революция и разруха, и они требуют другого стиля[13].

«Революция была для него огромным событием»,— свидетельствует Анна Ахматова. Она оживила в нем воспоминания об увлечениях молодости, когда он дружил с эсерами и с восторгом читал М. Карповичу брюсовских «Грядущих гуннов». Падение монархии представлялось ему исторически справедливым; потом, в статье «Кровавая мистерия 9 января» он оправдает даже гибель царя. Стихотворение лета 1917 г. «Декабрист» говорит о едином порыве России и Европы из «тенет» и о том, что называлось тогда «народная самодеятельность»: «вернее — труд и постоянство»[14]. Октябрьский переворот, напротив, вызвал у Мандельштама понятное негодование: стихотворение «Когда октябрьский нам готовил временщик...» героизирует гибнущий режим Керенского (который потом, в «Египетской марке», он обзовет «лимонадным правительством»), в «Кассандре», обращенной к Анне Ахматовой, он восклицает: «И в декабре семнадцатого года все потеряли мы, любя...» — и пророчит погибельные скифские праздники на берегах Невы[15]. Стихи зимы 1917 и лета 1918 г. насыщены редким для Мандельштама обилием подтекстов из повседневной печати: «гиперборейская чума» — это слухи о наступающей с юга эпидемии, а «чудовищный корабль на страшной высоте» — о налетах немецких аэропланов на Петроград. «Гимн», подводящий итоги первого года революции, начинался словами «Прославим, братья, сумерки свободы...» — рассветные сумерки весны 1917 г., закатные — весны 1918 г. Но о том, что «все потеряли мы», здесь уже нет разговора: воля обращена в будущее, в мыслях опять «труд и постоянство»:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи,
Как плугом, океан деля.
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

В 1918 г. Мандельштам перебирается из Петрограда в Москву, пытается служить в Наркомпросе, но служба не в его характере. Современ-

ники запомнили его схватку с известным чекистом Я. Блюмкиным, когда ему удалось (с помощью Л. Рейснер) добиться у Дзержинского отмены одного расстрела. Зимой 1919 г. открывается возможность поехать на менее голодный юг; он уезжает сперва на полтора года (1919—1920: Харьков, Киев, Феодосия, Батум, Тифлис; в Крыму его арестовывала врангелевская контрразведка, в Батуме — местные военные власти), потом еще на год (1921—1922: Киев, Кавказ, Ростов, Харьков, Киев). Промежуточную зиму он проводит в Петрограде, в знаменитом общежитии Дома Искусств на Невском («поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные...»): к нему впервые приходит настоящая, а не узкокружковая известность и уважение, даже Блок записывает о нем в дневнике (22 октября 1920): «“жидочек” прячется, виден артист». Первой поездке он посвятил потом очерки «Феодосия». По существу, именно тогда решался для него вопрос: эмигрировать или не эмигрировать. Он не стал эмигрировать: он повидал своими глазами и красную власть, и белую власть и понял, что из двух зол народ выбрал большевиков, а не белогвардейцев. О тех, кто предпочел эмиграцию, он писал в двусмысленном стихотворении «Где ночь бросает якоря...»: «Куда летите вы? Зачем От древа жизни вы отпали? Вам чужд и страшен Вифлеем, И яслей вы не увидали...» Этим же намеком кончается стихотворение «Феодосия»: «Недалеко до Смирны и Багдада, но трудно плыть, а звезды всюду те же». Отказ от эмиграции был этическим актом, подобным чаадаевскому,— свободным выбором, верностью в несчастье; об этом он сказал в проникновенном стихотворении об Исаакиевском соборе (весной кронштадтского погрома 1921 г.), прощаясь ради него с Римом и Константинополем:

...Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета,

Не к вам влечется дух в годины тяжких бед,
Сюда влачится по ступеням
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему ж вовеки не изменим:

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры
В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой полной веры.

Весной 1922 г. Мандельштам возвращается с юга и поселяется в Москве. С ним молодая жена, Надежда Яковлевна Хазина из Киева: она будет подругой всей его оставшейся бедственной жизни, а после его гибели героически сохранит, смертельно рискуя, его стихи. «Осип любил Надю невероятно, неправдоподобно» (А. Ахматова). Осенью 1922 г. в Берлине выходит маленькая книжка новых стихов «Tristia» (Мандельштам хотел назвать ее «Новый камень»), в 1923 г. она в измененном виде переиздается в Москве под заглавием «Вторая книга» (и с посвящением «Н. Х.»). Почти одновременно в последний раз переиздается «Камень: первая книга стихов». После этого ему удастся только один раз собрать свои стихи в маленьком однотомнике 1928 г., и больше стихотворных книг у него не будет.

Стихи «Тристий» резко непохожи на стихи «Камня». Это новая, вторая поэтика Мандельштама. Валерий Брюсов, любитель литературных ярлыков, даже назвал эту манеру «неоакмеизмом», определил как «поэзию парадоксов» и, конечно, осудил. Вряд ли это определение точно: вернее было бы говорить о поэтике ассоциаций. Парадокс — это линейное несоответствие причины следствию, ассоциации же у Мандельштама многомерны. Потом он скажет: «Любое слово является пучком, смысл из него торчит в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» («Разговор о Данте»; заметим это отталкивание от «официальной» семантики). Направления, по которым расходится смысл слов в «Тристиях»,— новые для Мандельштама. Это любовь, смерть и (как фон) античность; может быть, даже можно добавить: и вера. Мы помним: в оптимистическом «Камне» любовь отсутствовала (как нечто слишком личное), смерть лишь подразумевалась (как нечто враждебное и преодолеваемое), античность мелькала только редкими оттеняющими образами, а небо было пусто. Теперь все переменилось.

«Тристии» открывались стихотворением без заглавия о царице Федре, героине трагедий Расина и Еврипида. Федра полюбила преступной любовью своего пасынка, девственника Ипполита, была им отвергнута и убила себя, но погубила и его. Уже в этом сюжете — и любовь, и смерть, и античность. Мало того: стихотворение представляет собой диалог коротких реплик Федры (наполовину переложенных из Расина) и комментирующих строф хора (как в трагедии Еврипида) — перед нами столь важная для Мандельштама связь времен, единство культуры. Но это единство разрушено: величавый расиновский стиль Федры и нервно-античный стиль хора резко непохожи друг на друга, а параллельное стихотворение (вокруг тех же расиновских строк) прямо декларирует: «Я не увижу знаменитой «Федры»... Я опоздал на празднество Расина... Когда бы грек увидел наши игры...» Мало и этого: в статье «Скрябин и христианство» есть загадочные слова «Федра-Россия...» — фраза обрывается, и мы можем только догадываться, что это значило для Мандельштама. Мало даже этого: речь идет о кровосмесительной любви мачехи к пасынку, а кровосмешение было для Мандельштама признаком замкнувшейся в себе иудейской культуры (об этом — стихи «Вернись в смесительное лоно...»), стало быть, отвергший Федру Ипполит здесь отождествлялся с ушедшим в русскую культуру самим поэтом. Все эти значения скрещиваются в центральном образе стихотворения: «черное солнце». Здесь оно символизирует гибельную страсть, в стихотворении «Эта ночь непоправима...» — иудейскую смерть («черное солнце» рядом с «желтым солнцем»), а близкое словосочетание «ночное солнце» в стихотворениях «Когда в черной ночи замирает...» и «В Петербурге мы сойдемся снова...» означает искусство — потому что театральные представления кончаются ночью и потому что они сохраняют «в черном бархате советской ночи» свет закатившейся культуры. Судя по «Скрябину и христианству», Мандельштам был уверен, что образ этот восходит к Еврипиду; но это не так, у Еврипида его нет, сложился он у Мандельштама из расиновских оборотов вроде «черное пламя», а подтексты его уводят к таким разнообразным источникам, как сатира Горация, пророк Иоиль, Нерваль, Вяч. Иванов, Апокалипсис, Валерий Брюсов и Гейне в переводе Тютчева.

Заглавное стихотворение сборника «Tristia» — «Я изучил науку расставанья...» — тоже объединяет и любовь, и смерть, и античность, но в

иной, более светлой эмоциональной окраске[17]. Заглавие «Tristia» — из Овидия («Скорбные элегии», 1, 3, прощание с Римом перед изгнанием). Но это — ложная отсылка, главный подтекст стихотворения — не Овидий, а Тибулл, элегия 1, 3 в вольном переводе Батюшкова. Здесь — разлука с милой, ее гадание о новой встрече, мысль о смерти вдали от нее (за упоминанием о «греческом Эребе» — целая картина подземного царства у Тибулла) и мечта о неожиданном возвращении — она из-за прялки бросается ему навстречу, «власы развеяны... и ноги обнаженны». Овидиевское прощание становится у Мандельштама лишь подступом к этой тибулловской встрече и соответственно переосмысляется: слова «наука расставанья» напоминают о «науке любви», петуший крик приходит не из «Скорбных элегий», а из «Любовных элегий», и означает этот крик не утреннюю разлуку, а зарю «какой-то новой жизни»: эти (дантовские) слова «...новой жизни» завороженно повторяются в тавтологической рифме. Это — середина стихотворения, за смертной разлукой — новая жизнь; тотчас за этим следует символический образ вечного возвращения — снует челнок, вращается веретено; а затем — встреча с Делией и ключевая сентенция, в которой весь смысл стихотворения: «Все было встарь, все повторится снова, и сладок нам лишь узнаванья миг». В соответствии с этой мыслью — прекрасно лишь узнавание того, что уже было,— строится и поэтика стихотворения: оно насквозь пронизано реминисценциями. Кроме древних поэтов и Данте, Овидий напоминает в нем о южном Пушкине, гадание по воску — о «Светлане» Жуковского, «вигилии» — о Брюсове, «веретено» — о собственном раннем стихотворении Мандельштама, а слова «И чту обряд...» перекликаются сразу с Блоком («На островах») и Ахматовой («...И чтим обряды наших горьких встреч»). В довершение всего в последнюю строфу вставлена запоминающаяся строчка «...Как беличья распластанная шкурка», почти дословно процитированная из Ахматовой, с которой в это время расставался поэт, переезжая в Москву («Высоко в небе облачко серело, как беличья расстелённая шкурка...», стихи о расставании), и это — ответ на такую же цитату у Ахматовой, которая вставила строчку раннего Мандельштама «Я только петь и вспоминать умею» в свое недавнее стихотворение «А ты теперь тяжелый и унылый...» (тоже стихи о расставании).

Мы видим: по сравнению с «Камнем» строение образной ткани стихов Мандельштама стало неизмеримо сложней. В рассмотренных двух стихотворениях читателю легче разобраться, если он помнит, хотя бы смутно, миф о Федре и стихи Овидия и Тибулла — Батюшкова. Но когда в основе стихотворения лежит биографический эпизод, о котором читатель ничего не знает, то сплетение поэтических ассоциаций становится для него еще более загадочным.

Таково, например, стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...». Возникало оно, по-видимому, приблизительно так. Мандельштам в это время был влюблен в Марину Цветаеву. Они познакомились в 1915 г. в Коктебеле, виделись зимой в Петербурге, а в феврале 1916 г. он приехал в Москву, они ездили по городу, и она «дарила ему Москву»; памятью об этом у нее остались несколько стихотворений к нему («Ты запрокидываешь голову...» и др.). Цветаева любила отождествлять себя со своей тезкой Мариной Мнишек; Мандельштам оказывался в роли Самозванца, принявшего имя царевича Димитрия, убитого в Уг-

личе. Цветаева вводила его в московское православие, как Мнишек вводила Лжедимитрия в римское католичество,— тема, близкая Мандельштаму по Чаадаеву. Цветаева быстро меняла свои увлечения, и Мандельштам предвидел себе скорый конец (так оно и оказалось: следующий его визит, летом 1916 г. в городок Александров, оказался неуместен и краток, о нем написано стихотворение «Не веря воскресенья чуду...»[18]). Отсюда вереница ассоциаций: по Москве везут то ли убитого царевича для погребения, то ли связанного самозванца на казнь; над покойником горят три свечи, а над Русью занимается пожар Смуты, рыжий, как волосы Самозванца. Три свечи — реминисценция из Цветаевой 1911 г.: «...Где-то пленнику приснились палачи, Там, в ночи, кого-то душат, где-то там Зажигаются кому-то три свечи». Три свечи ассоциируются с тремя встречами: Коктебель, Петербург, Москва, четвертой не бывать. Эти последние слова сразу напоминают старую идеологическую формулу: «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать», и отсюда мысль переносится на тягу и вражду к Риму, общую для самозванца, Чаадаева и самого Мандельштама. Эта быстрая скачка мыслей — от свеч до Рима — вся вмещается в центральную строфу стихотворения: «Не три свечи горели, а три встречи — одну из них сам Бог благословил, четвертой не бывать, а Рим далече — и никогда он Рима не любил». Для читателя, который ничего не знает о Цветаевой и о поездках с нею по Москве, эта строфа загадочнее всего. Без нее перед нами — синтетическая картина Москвы Смутного времени, сложенная приблизительно так же, как картина Лондона в «Домби и сыне». Но три встречи — это могут быть и встречи трех Лжедимитриев с Москвой (и только одного «Бог благословил» поцарствовать), и встречи человечества с Богом (Рим, Византия, Москва, или: иудейство, католичество, православие, или: православие, католичество, протестантство), и, вероятно, многое другое. Мандельштам сознательно не дает читателю ключа в руки: чем шире расходятся смыслы из образного пучка стихотворения, тем это лучше для него.

Тему любви открыла Мандельштаму именно Цветаева. Для него это было сильным душевным потрясением, он даже советовался с Каблуковым, не спастись ли ему от «эротического безумия» переходом в православие. Он был целомудрен, влюбленности его были по большей части платоничны, а любовные стихи — немногочисленны («Легче тяжесть поднять, чем вымолвить слово: любить»). Однако, когда они возникали, они по большей части сопровождались тревожной темой смерти (и никогда — темой песни). Мы видели, что в «На розвальнях...» тема смерти даже вовсе вытеснила тему любви. В стихах о любимом голосе в телефоне («Твое чудесное произношенье...») являются неожиданные строки «пусть говорят: любовь крылата,— смерть окрыленнее стократ», в стихах о растапливаемой вдвоем печке «зубами мыши точат жизни тоненькое дно»; в стихах «За то, что я руки твои...» смертные мученья уподобляются гибели Трои. То же будет и в редких позднейших стихах — таких, как «Мастерица виноватых взоров...». Даже в одном из последних стихотворений Мандельштама, в удивительно светлом «К пустой земле невольно припадая...», говорится о «гробовом входе», о смерти и о воскресении.

Тема смерти пришла к Мандельштаму тоже из собственного душевного опыта: в 1916 г. умерла его мать. Стихотворение «Эта ночь непо-

правима...» насыщено тяжелыми религиозными мотивами: эта смерть напомнила Мандельштаму о его принадлежности к родолюбивому иудейству, от которого он так отстранялся. Другая смерть, добровольная, как этический выбор, мелькает в загадочном стихотворении «Телефон». Просветляющий вывод приносит лишь стихотворение «Сестры — тяжесть и нежность...»: жизнь и смерть — круговорот, роза рождается из земли и уходит в землю, а память о своем единичном существовании она оставляет в искусстве («двойные венки»: мы помним, как тяжесть и нежность сливались для Мандельштама в готическом искусстве).

Но гораздо чаще и тревожнее пишет Мандельштам не о смерти человека, а о смерти государства, потому что этим рвется преемственность культурного единства, которое для него важнее всего[19]. В «На розвальнях...» мы видели смутные сумерки допетровской Москвы. В предреволюционном «В Петрополе прозрачном мы умрем...» и пореволюционном апокалиптическом «На страшной высоте блуждающий огонь...» умирает Петербург, названный антично-пушкинским именем Петрополь. В «Когда в теплой ночи замирает...» Москва, сменившая Петербург, тоже похожа на Геркуланум, обреченный Везувию. Стихи к «Кассандре» и об «октябрьском временщике», оплакивающие всю Россию, дополняются еще двумя, значительными своей религиозной темой. Одно — «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи...», где погибающий поэт сравнивает себя с патриархом: «...Как Тихон, ставленник последнего собора». Другое — к А. В. Карташеву, министру вероисповеданий Временного правительства: «Среди священников левитом молодым...» — адресат (и поэт) сравнивается здесь с Иосифом Аримафейским[20], а сумерки русского православия — с сумерками иудейства после прихода Христа; перспектива Воскресения и торжества новой веры придает мрачному стихотворению странную двусмысленность. В уже упоминавшемся «гимне» «Сумерки свободы» к речи Тихона на соборе восходит, может быть, центральный образ бремени, которое «в слезах» народный вождь берет, а к докладу Карташева — заключительный образ корабля[21]. Мы видели, что этот гимн неожиданно кончался нотой жертвенного жизнеутверждения: «десяти небес нам стоила земля». Так же неожиданно кончается и еще одно сумрачное стихотворение этих лет, о смерти уже не русской, а европейской, то есть мировой культуры: «Веницейской жизни мрачной и бесплодной для меня значение светло»: начинается оно сном и смертью, «на театре и на праздном вече умирает человек», а кончается тем, что «все проходит», в том числе и смерть, «человек родится», и в зеркале мерцает Веспер, двуликая звезда, как вечерняя, так и утренняя. Так мысль о круговороте «вечного возвращения» вновь и вновь оказывается для Мандельштама последней опорой против хаоса Смутного времени.

В центре этого круговорота — вневременная точка, «где время не бежит», место вожделенного покоя и равновесия. Для Мандельштама оно ассоциируется с золотым веком, греческими островами блаженных, и античные декорации его напоминают Крым, древнюю Тавриду, стык России и эллинского Средиземноморья. Во главе этих «крымско-эллинских» стихотворений стоят два. Первое — «Золотистого меда струя из бутылки текла так тягуче и долго...», начинающееся этим символом останавливающегося времени, а кончающееся широко распахнутым кадром — «...Одиссей возвратился, пространством и временем полный»[22]. Второе — «На каменных отрогах Пиэрии...» — набор реминисценций из

раннегреческих поэтов-лириков, сгруппированный вокруг центрального образа «черепахи-лиры» (в древней Греции резонаторы лир делались из черепашьего панциря) и завершающийся словами:

...О, где же вы, святые острова,
Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко,
Скрипучий труд не омрачает неба
И колесо вращается легко.

У этого райского места есть две параллельные проекции. Одна — посюсторонняя, две причудливые картинки южных городов, «Мне Тифлис горбатый снится...» и «Феодосия» («...Идем туда, где разные науки И ремесло — шашлык и чебуреки, Где вывеска, изображая брюки, Дает понятье нам о человеке...»),— потом из этого разовьется импрессионистическая поэтика московских стихов Мандельштама. Другая — потусторонняя, прозрачный асфоделевый луг царства теней, сперва неожиданно вещественный («Когда Психея-жизнь...», мотив из Апулея), потом болезненно-противоестественный («Я слово позабыл...»)[23], и наконец, эти два образа сливаются в один, опять-таки замкнутый круговым движением («Я в хоровод теней...»). Именно здесь, среди теней подсознания, рождаются — или не рождаются — слова поэзии, чтобы их узнавали люди: «имя — серафим», «и только слабый звук в туманной памяти остался», «я слово позабыл, что я хотел сказать», и оно, неузнанное, оборачивается то храмом, то безумицей, то слепой ласточкой: «туман, звон и зиянье». Это совсем непохоже на то слово-камень, из которого поэт по отвесу строил архитектуру своих прежних стихов. Перед нами новая поэтика.

Эта поэтика была откликом на катастрофические события войны и революции. Она сложилась у Мандельштама в развернутую программу, начинавшуюся социальной утопией и кончавшуюся музыкальной фантазией. Двадцать лет назад он входил в жизнь маргиналом, осваивающим извне мировую культуру; теперь он чувствует ее своей и напряженно думает о том, как передать ее остальному миру, который в этом нуждается больше, чем когда-нибудь. В акмеистические годы он мог со скороспелым аристократизмом презирать «свое родство и скучное соседство» («есть... рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить»),— теперь он видит, что не имеет на это права. Новая программа его — редкий случай — нашла у него теоретическое изложение в серии лирических статей 1921—1922 гг.: «Слово и культура», «О природе слова», «Гуманизм и современность», «Пшеница человеческая», «Девятнадцатый век» и др.

Он пишет: выродившемуся рационализму XIX в. настал конец. Из войны и революции встает новая культура, огромная, нетерпимая, бесчеловечная, как египетская или ассирийская. «В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его те<ле>ологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк». Для этого нужны традиции не политики, а «существенной культурно-экономической жизни народов». «Благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремне-

вый топор классовой борьбы,— все, что поглощено великой заботой об устроении мирового хозяйства... всяческая тревога за вселенский очаг»... «на потребу человеку, расширяя круг его домашней заботы до пределов всемирных». «Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном...— сейчас одно и то же».

Надежду на успех такой гуманистической колонизации нового мира дает то, что государство преходяще, а культура вечна. «Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство... Сострадание к государству, отрицающему слово,— общественный путь и подвиг современного поэта». «Отделение культуры от государства — наиболее значительное событие нашей революции... Государство ныне проявляет к культуре то своеобразное отношение, которое лучше всего передает термин терпимость. Но в то же время намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающих государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для *совета*. Этим все сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры».

Причастность к культуре в новые времена стала трудной долей. Свободно выбрав эту трудную долю, «мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье». «Теперь всякий культурный человек — христианин», «для него и слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна». «Да, старый мир — «не от мира сего», но он жив более, чем когда-либо. Культура стала церковью».

«Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите...» Гуманистическая традиция простирается от трезвой практичности XVIII в. до стихийной домашности эллинства. (Этот необычный апофеоз эллинской домашности у Мандельштама — по-видимому, по впечатлению от Гомера с его любовной подробностью описаний всякого бытового действия). «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком.) Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов... очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом... В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом». Поэтому «сугубый, нарочитый символизм» излишен: в нем «восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга...» и т. д. Наоборот, акмеизм был «органической школой русской лирики», «с ним вместе в русской поэзии возродилась хозяйственная сила» и сила нравственная, учащая человека быть не гражданином, но мужем.

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху»: старина оказывается современностью. «Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму», потому что классицизм — поэзия вечного. «Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было». «Вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему... Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных волосах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, ко-

торый прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях,— глубокая радость повторенья охватывает его...»

Еще в акмеистическую эпоху Мандельштам колебался между двумя концепциями слова — технической и органической. Тогда ему ближе была техническая концепция: слово — камень. Теперь он решительно провозглашает органическую концепцию: слово — плоть, слово — душа, в нем есть своя внутренняя свобода. Особенно в русском языке: на Западе язык подчинен государственности и церковности, русскому свободному языку служение практике ли, мистике ли чуждо. Роднит людей, превращает их в культурное единство именно язык, а не организованная литература: литература — это лекция, улица, филология — это семинарий, семья, «потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках». (Вот она, поэтика реминисценций.)

«Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности... Зачем отождествлять слово с вещью... с предметом, который она обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» (характерная реминисценция из Тютчева).

А пока слово перелетает с предмета на предмет, в нем остается только звук, но звук, говорящий сознанию. «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». (Это к его «звону и зиянью» вызывает он слова из мира теней. «Узнавание» у Мандельштама вписывается не только в концепцию «вечного возвращения», но и в концепцию платоновского «припоминания» потустороннего мира.)

Слова из звуков без смысла — это глоссолалия: человек говорит на заумном, несуществующем языке — как экстатики, как дети. «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур... Говорящий не знает языка, на котором говорит...— и всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия при всей своей сложности и внутренней исхищренности, наивна: «Ecoutez la chanson grise...» [«Послушайте смутную песенку...» — контаминация двух строчек из Верлена.] Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верлэном культуры. Для него вся сложность старого мира та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы».

Так, начав протестом против политического рационализма, оборачивающегося войнами и революциями, Мандельштам приходит к апологии иррационального, органического слова и его певца — «Верлэна культуры», поэта непосредственности и интуиции, одного из двух ориентиров своей молодости. И как для Чаадаева он говорил о «синтетической народности», так сейчас о «синтетической поэзии». Легко видеть, что многие из процитированных (и непроцитированных) фраз Мандельштама являются вариациями его собственных стихов или комментариями к ним.

Психологическая основа этих построений понятна. Революция отняла у людей все материальное. Стало быть, нужно было закрепить за собой хотя бы все нематериальное, чтобы его нельзя было отнять. Поэтому слово отделяется от предмета и превращается в самодовлеющую абсолютную ценность. Оно развеществляется, выполняется давний призыв: «И,слово, в музыку вернись». «Логос», которым гордился Мандельштам-акмеист, превращается в «блаженное, бессмысленное слово»[24].

Семантика выветривается; современники вспоминали, как, сочинив на слух строчки «Я так боюсь рыданья Аонид — тумана, звона и зиянья», Мандельштам спрашивал соседей по Дому Искусств: «А кто такие Аониды?» (Аониды — это Музы; имя это понадобилось Мандельштаму потому, что стык гласных «ао» производил впечатление зияния в точном риторическом смысле термина «зияние»,— но, конечно, другое, буквальное и страшное значение этого слова было здесь Мандельштаму не менее важно.) Реалии для него не существенны — например, что Одиссей не плавал за золотым руном, что черепаха не может лежать на спине, или что греческий стих называется не тоническим, а метрическим. У него появляются строчки из бессвязных слов, соединенных только звуками и семантической эмоцией: «Россия, Лета, Лорелея», «Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита», «Все ласточка, подружка, Антигона». Еще чаще бессвязных слов — бессвязные фразы (поэтика пропущенных звеньев): почти сплошь из бессвязных фраз состоит «Сестры — тяжесть и нежность...» и даже «Я изучил науку расставанья...». Некоторые полюбившиеся слова начинают повторяться с навязчивой частотой: таковы прилагательные «тяжелый», «прозрачный», «нежный», «сухой» и др.[25]. Из них вырастают новые, нетрадиционные символы — так сказать, не субстанциональные (как «роза»), а функциональные (как «слепая ласточка»: в «Когда Психея-жизнь...» это лишь примета мира теней, а в «Я слово позабыл...» это символ потерянного слова). Все это сливается в возвышенной интонации, подкрепляемой композиционными оборотами пушкинских времен, тоже давно десемантизированными: «Блажен, кто...», «Прими ж...», «А ныне...», «Скажу ль...» «Классическая заумь» — удачно назвал этот стиль Мандельштама один из критиков[26]. Действительно, в своем обращении со «словом как таковым» Мандельштам нередко сближался с футуристами, дружил с Бенедиктом Лившицем и высочайше ценил работу Велимира Хлебникова.

Замечательный образец такой поэзии «блаженного, бессмысленного слова» — стихотворение «Соломинка», написанное еще в 1916 г.[27]. Оно обращено к красавице Саломее Андрониковой; из ее имени Мандельштам сделал ласкательное прозвище «Соломинка», и чтобы уничтожить в этом слове остатки прозаичности («солома», «пить через соломинку»), написал это стихотворение. Слово здесь десемантизируется повторением и нанизыванием созвучных слов: «соломка», «сломалась», «смерть», «смертный», «спишь», «спальня», «спокойный», «бессонный», «омут», «комната» и, наконец, «слова». Имя «Саломея» он раздваивает на «Соломинку» и «Лигейю» (героиня Эдгара По, умирающая и воскресающая в чужом теле), из этого намечается смутный сюжет: «Саломея» жалуется на смертную бессонницу, «Соломинка» действительно умирает, а «Лигейя» остается жить в поэте. Настойчивые повторения представлены как подыскивание слов: все текуче, подбираются не прилагательные к существительным, а существительные к прилагательным (струится го-

лубой лед — струится голубая кровь), из мысли «жалостью убиты все слова [к Соломинке]» рождается мысль «убита жалостью [сама] Соломинка». После того, как слова найдены («Я научился вам, блаженные слова»), начинается вторая часть стихотворения: интонация становится твердой, строки и полустрочия перестраиваются в новом, зеркальном порядке, но логика их следования от этого теряется еще более. Смысл настолько размыт, что первая строчка дважды печаталась с опечаткой, и это не замечалось (вместо «Когда, Соломинка, не спишь...» — «Когда... ты спишь», как будто все дальнейшее — во сне). Для звуков Мандельштам не щадит даже очень дорогое и глубокое: «соломинка» «в круглом омуте» зеркала и кровати напоминает «тростинку» («стебель») «в омуте» трех ранних стихотворений Мандельштама, одно из которых («Неумолимые слова...») изображало не что иное, как Христа на кресте.

Однако не случайно, что этот самый яркий пример второй, верленовской поэтики Мандельштама, «музыки без слов» («звучащих слепков формы»), относится к уже отступившему в прошлое 1916 году. Пока Мандельштам подводил итоги и намечал программу в статьях 1921—1922 гг., собственная его практика стала иной. Стихи 1922 г. очень непохожи на стихи 1920 г. Из четырех пунктов программы «Слова и культуры» и смежных статей — культура как советник государства, эллинистическое обживание мира, слово-Психея и классицизм — первый и последний раньше всего показали свою несостоятельность, а два других приобрели существенно иной вид.

Если первые свои три года большевистское государство действительно держалось на грани гибели, то к 1922 г. оно уже утвердилось прочно и не боялось того, что Мандельштам называл пожирающим временем. Соответственно и отношение его к культуре осталось лишь «терпимостью», и терпимостью в очень строгих рамках: это было продемонстрировано высылкой интеллигентской элиты в 1922 г. То, что для государства было терпимостью, для культуры было претерпеванием. Еще в 1913 г., варьируя образ камня, Мандельштам написал строки, которые могли теперь казаться пророческими: «Россия, ты, на камне и крови, участвовать в твоей железной каре хоть тяжестью меня благослови!» Участвовать в каре — разумеется, только в качестве жертвы: образ священной соли, очищающей жертву перед закланием, именно в это время, как мы увидим, появляется у Мандельштама с навязчивой настойчивостью. Историческая необходимость этой кары, этой революции оставалась для него вне сомнений. В 1924 г. он ходил прощаться к гробу Ленина, которого называл когда-то «октябрьский временщик». Свое отношение к пролетариату он называл «присяга чудная четвертому сословью и клятвы крупные до слез»[28] (и точно датировал их: «двадцатый вспоминая год»). Н. Я. Мандельштам недовольно вспоминала, что эта присяга обязывала его к примирению с советской действительностью — «но без смертной казни». (Кровопролития он не принимал ни с одной стороны: когда Л. Каннегиссер, эсер и поэт, застрелил Урицкого, Мандельштам сказал: «Кто поставил его судьей?»). Отличать высокий идеал от безобразных форм его воплощения он умел: учителем его был Андре Шенье, который одою прославил присягу третьему сословию и ямбами бичевал его вождей; Шенье привлекал его внимание еще с 1914 г. совмещением гражданственности и ностальгии по эллинскому золотому веку. Другой формулировкой его отношения к новому миру была стро-

ка: «Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому», несмотря на «жестоких звезд соленые приказы» (кантовский императив или современная эмблема?) — в противоположность загадочным заговорщикам, стилизованным под декабристов с пуншем и араком, которые еще не знают, что «вернее — труд и постоянство». Он по-прежнему верит, что «опара» новой жизни может взойти лишь на закваске старой культуры, но пишет об этом в стихах гораздо менее торжественно, чем в статьях: «И свое находит место черствый пасынок веков — усыхающий довесок прежде вынутых хлебов». Он не гнушается откликами в стихах на современность и даже злободневность. Еще в 1920 г. (в Феодосии, при Врангеле) он писал для публичного исполнения «Актера и рабочего»; теперь он перелагает в стихи свою статью «Пшеница человеческая» — то обличая «власть немногих» в ответ на угрозу авиационной войны («Опять войны разноголосица...»), то изображая спасение Европы для вселенского интернационала («С розовой пеной усталости у мягких губ...»). Но сложность стиля его такова, что вряд ли кто в широкой публике понял первое стихотворение, и вряд ли кто из любителей увидел во втором что-то большее, чем аллегорию, списанную с картины Серова.

Что касается классицизма, то он оказался недостаточно глубоким слоем культуры, чтобы, опираясь на него, цивилизовать «жестоковыйный век». В «О природе слова» Мандельштаму думалось, что страницы культуры раскрылись современному читателю на Гомере, Расине, Гофмане и Шенье. Оказалось, что они раскрылись на Гомере и народном эпосе — таком, как «Гоготур и Апшина» Важа Пшавелы или как «Песнь о Роланде» и другие старофранцузские героические поэмы. «Гоготура» Мандельштам переводил в 1921 г. по заказу Табидзе и Яшвили, отрывки из французского эпоса он безуспешно предлагал в печать в 1922 г.; и в том и в другом у него усилены черты архаической простоты и неловкой мощи. Недаром Мандельштам заявлял, что не литература, а живой язык организует общество. В поэзии важна не «тема», а «прием», потому что тема — от литературы, а прием от языка («Буря и натиск»). В критических статьях 1922—1923 гг., говоря об «изобретении» и «воспоминании» в поэзии, он отдает предпочтение «воспоминанию», но героями его считает не неоклассиков, а Хлебникова и Пастернака. Мандельштам отстраняется даже от ближайших ему лиц: стихи Ахматовой — это «паркетное столпничество», а стихи Цветаевой — «богородичное рукоделие». Молодому поэту он пишет: «Ощущенье времени меняется. Акмеизм 1923 г.— не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия», рациональное мастерство заменяется иррациональной совестью. На иррациональности Мандельштам настаивает: только «естественная иррациональная поэзия» дает накопление и приращение энергии в культуре («Литературная Москва»).

Все иррациональнее он становится даже в собственной работе над стихом: не подчиняет слово, а подчиняется слову. Начиная стихи о сеновале и комариной песенке, связующей человека с древним хаосом (тютчевский образ), он как будто сам не знает, хочет он соединить или разъединить «связь крови» со «звоном трав», примеривает и то и другое и получает два стихотворения с противоположно направленными концовками («Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...»)[29]. Такая работа на ощупь у поэтов не редкость; редкость то, что оба сти-

хотворения он печатает подряд, не смущаясь их смысловой разнонаправленностью. Впоследствии такие «двойчатки» и «тройчатки» станут у Мандельштама обычными.

Прощанием с классицизмом становится для него стихотворение «Концерт на вокзале» 1921 (1922?) г.— о тех концертах детских лет в Павловске, которые он поминает в «Шуме времени». Здесь сталкивается культура и современность, «железный мир» и завораживающее «пенье Аонид»: но победа не совершается, с одной стороны — «скрипичный строй в смятеньи и слезах», с другой — «железный мир так нищенски дрожит»; и «запах роз в гниющих парниках» ничуть не лучше, чем червивый небосвод (образ из стихов Д. Бурлюка). В «пенье Аонид» слово вернулось в музыку, как призывал он когда-то в «Silentium», но гармонии из этого не произошло. Воспоминания начала века невозвратимы, стихотворение кончается реминисценцией из Тютчева: «на тризне милой тени в последний раз нам музыка звучит» — в тютчевском «Лютеранине», так много значившем для Мандельштама, говорилось: «в последний раз вам вера предстоит» и «в последний раз вы молитесь теперь». Это прощание словами Тютчева с музыкой Верлена.

«Классическая заумь» перестает быть классической. На смену словам изящным и античным приходят слова основоположные, простые и тяжелые: соль, совесть, холст, правда, земля, вода, беда, смерть. Это из стихотворения конца 1921 г. «Умывался ночью на дворе...», написанного после вести о расстреле Гумилева; в рифмующей строчке — «звездный луч, как соль на топоре»[30]. В следующем стихотворении появляются «немного теплого куриного помета и бестолкового овечьего тепла», «глиняная кринка», «теплота суглинка» и т. д. «Глиняная кринка» здесь — из того домашнего эллинизма, о котором Мандельштам писал в статьях, но «соль» с ее многозначительной символикой пришла из другой, иудейской культуры,— от Числ. 18, 19, до Марк. 9, 49,— «ибо всякий огнем осолится, и всякая жертва кровью осолится»: соль и совесть становятся соседями. Музыка стиха, которой держались интонации «Тристий», исчезает из новых произведений Мандельштама. Рифмы его становятся нарочито небрежными (вызывая попреки Брюсова), а наряду с привычными классическими размерами появляются и угловатый ритм стихов о Европе, и свободный стих «Нашедшего подкову», и хаотические эксперименты в переводах со старофранцузского.

Три произведения подводят итог этому революционному периоду творчества Мандельштама — три и еще одно. Прологом служит маленькое стихотворение «Век»: «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки и своею кровью склеит двух столетий позвонки?..» Веку перебили спинной хребет, связь времен прервана, и это грозит гибелью не только старому веку, но и новорожденному: «снова в жертву, как ягненка, темя жизни принесли». Вернуть ему жизнь может только искусство — «узловатых дней колена нужно флейтою связать», привести его к «мере века золотой» — человеку. В подтексте здесь и «Флейта-позвоночник» Маяковского, и Орфей, просветитель человечества, теряющий Евридику от укуса гадюки[31].

Большая элегия «1 января 1924» тоже начинается образом умирающего века с глиняным ртом, который просит у измученного сына спасительного «потерянного слова»[32]. («Глиняный рот» — от символического истукана в книге Даниила, 2, 31 и у Данте; для Мандельштама это

образ «голодного государства» XX в., которое заслуживает жалости.) Сын века, поэт, сам умирает с веком и уже чувствует «известь в крови» (в «Тристиях» это называлось «сухая кровь»). Он пускается в болезненный поиск: «с известью в крови для племени чужого ночные травы собирать». Путь его — по ночной современной Москве, мимо малинового света аптек («аптечная малина», нынешний аналог целебных «ночных трав»). Вокруг — шум трактиров и канцелярский стук пишущих машинок. «Случайная сытость» нэпа заставляла Мандельштама вспоминать «суровую и прекрасную зиму» 1920 г. (очерк «Шуба»), канцелярский стук означал хищный «щучий суд» голодного государства. И все же эту современность нужно не отвергать, а принимать: «пишущих машин простая сонатина — лишь тень сонат могучих тех», которые в революционные годы звучали «присягой чудною четвертому сословью». Возникает причудливый символ: косточка-клавиш ундервуда — это «щучья косточка», талисман, часть, спасающая от целого, от бесчеловечности нового века, гибельной для него самого. Если найти ее — то «известковый слой в крови больного сына растает, и блаженный брызнет смех». Мы видим: стихотворение построено связно, даже сюжетно, но символические образы, сцепляющиеся в сюжет, выглядят настолько странно, что смысл почти ускользает от читателя.

В «Нашедшем подкову», самом длинном стихотворении раннего Мандельштама, наоборот, каждый образ представлен естественно, зримо и выпукло, но связь между ними затушевана до предела: это знакомая нам поэтика разорванных звеньев[33]. Она мотивирована подзаголовком «пиндарический отрывок»: к Пиндару, возвышенно-безудержному греческому лирику V в. до н. э., восходит и отрывистая композиция, и свободный стих, и формула «С чего начать?..», и центральный образ мчащегося и рухнувшего коня, память о котором — подкова. Девять строф стихотворения связаны вечной темой Мандельштама — преемственность и разрыв. В стволах леса мы видим будущие корабли, в кораблях — бывший лес. Песню спасает от забвения имя прославляемого адресата, но у нынешней песни адресат — лишь грядущий, дальний и неведомый (вспомним давнюю статью «О собеседнике»). Стихии слились в хаос «воздух — вода — земля», он вспахивается поэзией (вспомним статью «Слово и культура»), но слишком часто, чтобы из него что-то могло взойти. Золотая эра прошлого отзвенела, вместо голоса остались лишь очертания губ, которым больше нечего сказать. Так от бега коня остается подкова: она приносит счастье, но сама уже ничто. Так и я, поэт,— лишь след прошлого, и меня уже нет: я — как старинная монета, которой можно любоваться, но на которую ничего нельзя купить. В «1 января 1924» поэт смотрел с надеждой в будущее — здесь он видит себя только в прошлом. Образ рухнувшего коня становится символом старой России (через «Медного всадника» и державинскую «Колесницу»); строка о разрыве времени «Дети играют в бабки позвонками умерших животных» уводит не только к собственному «веку» и к последнему царевичу-рюриковичу в Угличе, но и к Гамлету и к Гераклиту; а загадочное имя Нееры в центральной строфе (пришедшее из античности через Шенье и Мореаса) заново осмысляется как «новая эра».

Если прошлое с будущим можно связать только поэзией, то какою должна быть эта поэзия? На это Мандельштам отвечает самым сложным из своих итоговых стихотворений — «Грифельной одой»[34]. В 1816 г.

умирающий Державин начертил на своей грифельной доске последние свои строки о бренности всего земного: «Река времен в своем стремленьи Уносит все дела людей И топит в пропасти забвенья Народы, царства и царей...» Мандельштам выходит на спор против этого: нет, время не только рушит, а и творит — хотя бы вот эти державинские стихи. Исходным образом для него становится известный портрет Державина: в меховой шапке он сидит в позе патриарха под огромной скалой в ущелье, видимо, проточенном водой. Мандельштам называет этот горный кремень «учеником воды проточной» и пишет, как «под теплой шапкою овечьей» в горных недрах созревает черновик кремневой поэзии. Бушующий день разрушителен («голодная вода» реки времен и — знакомый символ — «в бабки нежная игра»); но бушующая ночь восстанавливает стихийную память («твои ли, память, голоса учительствуют, ночь ломая?») — и в творческом напряжении родится равновесие, «кремня и воздуха язык, с прослойкой тьмы, с прослойкой света». Так сочетаются день и ночь, твердый кремень и аспидный сланец, символ порыва — подкова и символ вечного возвращения — перстень. Поэзия одолевает время, когда корни ее не в культуре, а в природе. Эта и без того сложная картина дополнительно зашифровывается. Удаляются намеки на Державина («патриарх» со сланцевой дощечкой остается лишь в черновиках), вместо них вводится в зачине ложная отсылка к Лермонтову («кремнистый путь...»). Перифразы усложняются до вычурности: о реке, отражающей деревья, говорится: «изнанка образов зеленых»; о том, что в горных недрах пение стихий превращается в связный язык: «обратно в крепь родник журчит цепочкой, пеночкой и речью» (в «пеночке» здесь — и птица, и пение, и та пена музыки, из которой в «Silentium» рождалась Афродита). Шероховатая затемненность отпугивала от этого глубокого произведения даже опытных ценителей: «тусклая мозаика из колюче-жестких, как рыбья чешуя, слов»,— писал Георгий Иванов, друживший когда-то с Мандельштамом в его акмеистические годы.

Сведя этот расчет с временем, Мандельштам замолкает: после «1 января 1924» — за два года четыре стихотворения, а потом пятилетнее молчание. Он переходит на прозу: в 1925 г. появляются воспоминания «Шум времени» и «Феодосия» (тоже сведение счетов с временем), в 1928 г.— повесть «Египетская марка» («наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда...»). Стиль этой прозы продолжает стиль стихов: такая же краткость, такая же предельная образная нагрузка каждого слова метафоры в крупных образах, метонимии в мелких,— такая же отрывистость пропущенных звеньев, такой же монтаж фрагментов, как в «Домби и сыне» или в «Нашедшем подкову», такое же «остранение», как в бытовых стихах «Камня» («формальная школа» в поэтике, выдумавшая этот термин, была близка Мандельштаму[35]). Такова же и жадная обращенность к культурной традиции («каждую птаху он должен положить обратно в культурное гнездо, из которого она выпала»[36]), таково же и болезненное столкновение большого и грозного с маленьким и хрупким — во всем, от сюжета до метафор. Герой повести Парнок, маленький человек, потомок Башмачкина и Голядкина, несет явные автопортретные черты, от походки до музыкальных вкусов: это как бы сам Мандельштам, из которого вынуто

только самое главное — творчество; и повесть разрывается восклицанием: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!»

3

С 1924 г. Мандельштам живет в Ленинграде и Детском Селе, с 1928 г. в Москве. На жизнь приходится зарабатывать переводами: 19 книг за 6 лет, не считая редактур. Пытаясь спастись от этой обессиливающей работы, он уходит работать в газету «Московский комсомолец», но это оказывается еще тяжелее. Внешне ему живется не хуже, чем многим: его поддерживает Н. И. Бухарин, в 1928 г. ему удается напечатать целых три книжки («Стихотворения», «Египетская марка» и «О поэзии»). Но внутренне его все больше мучит душевный разлад. В новый мир он не вписывается и ощущает себя в нем таким же маргиналом, каким он был когда-то на первых жизненных шагах (о которых вспоминал в «Шуме времени»). Тогда он искал самоутверждения через приобщение к мировой культуре и находил его в литературных кружках. Теперь он ищет самоутверждения, стараясь поделиться мировой культурой с новым обществом, и делает это вполне искренне. Он сам новый человек в культуре и сочувствует тем массам новых людей, которым доступ к ней открыла революция. Он отстаивает интересы рабочих и молодежных читателей («О переводах»), ищет в литературе «героическую ласку к человеку толпы» («Жюль Ромэн»). Себя он ценит именно как работника на этом фронте (как тогда говорили) и не желает донашивать свою старую и узкую известность («фигурять Мандельштамом», как он пишет жене). В 1928 г., отвечая на анкету, он пишет: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту. Подобно многим другим, чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она не нуждается». Литература уже была частью политики, и культурные ценности определялись централизованно. Отказавшись от «личной значимости» по старым критериям и лишаемый «личной значимости» по новым критериям, Мандельштам оказывался в кричащем одиночестве: все больше чувствовал себя человеком, «который потерял себя» («1 января 1924»). Отсюда нервные срывы, отсюда бурные скандалы; его начинали травить, и он мучительно раздувал каждую свою обиду. «Задиристый», «хорохорящийся» — все чаще рисуют его современники; «ярость ветхозаветного пророка» вспоминает в нем Ахматова. Первый из таких скандалов оказался толчком к возобновлению и новой мощной волне поэтического творчества; второй — косвенным поводом к аресту, ссылке и в конечном счете гибели.

В 1928 г. произошло издательское недоразумение: вышла книга, отредактированная Мандельштамом, где он по ошибке был назван не редактором, а переводчиком. Мандельштам принес извинения, но через полгода «Литературная газета» прямо обвинила его в плагиате, халтуре и эксплуатации чужого труда. Завязалась жестокая полемика, дело перешло в конфликтную комиссию, Мандельштама допрашивали о его прошлом, особенно о белом Крыме («мы знаем все про... других — до-

лжны и про вас все знать»). Обвинение было признано безосновательным, но «морально ответственным» за случившееся был объявлен Мандельштам. Взбешенный, он ответил письмом в Федерацию объединений советских писателей: «...я запрещаю себе отныне быть писателем, потому что я морально ответственен за то, что делаете вы». Из этого письма в 1930 г. выросла «Четвертая проза», яростный памфлет, в котором скрестились впечатления от литературной травли и от «Московского комсомольца». «Мы... правим свою китайщину, зашифровывая в животно-трусливые формулы великое, могучее, запретное понятие класса...» «Литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными...» «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо...» и т. д. Н. И. Бухарин выхлопотал ему командировку на Кавказ — в Армению и Тифлис. Здесь в октябре 1930 г. он снова начинает писать стихи. Два побуждения были этому причиною. Во-первых — душевный опыт разрыва с официальной литературой: перестав быть писателем, он вновь стал поэтом. Во-вторых, впечатления от древней горной страны на стыке Запада и Востока, которая по памяти была аванпостом эллинского христианства, а по виду «младшей сестрой земли иудейской». Мандельштам нашел здесь ту культуру, вырастающую не из книг, а из кремней, которую он искал еще в «Грифельной оде».

«Разрыв — богатство. Надо его сохранить. Не расплескать...» — писал Мандельштам жене. Разрыв с литературой был этическим выбором, который оплодотворял поэзию. «Ты в каком времени хочешь жить? — Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном: в «долженствующем быть» — начинается одна из глав «Путешествия в Армению». Волевой порыв притягивает его внимание во всех областях. Он увлекается биологией Ламарка, потому что в ней организм откликается на среду усилием воли, а не простым выживанием или вымиранием: растение — «это событие, происшествие, стрела, а не скучное бородатое развитие». Он переносит эмбриологическую концепцию силового поля на заветно близкое ему ощущение культурной памяти: «ведь процесс узнаванья, увенчанный победой усилия памяти, удивительно схож с феноменом роста». Он пишет большой «Разговор о Данте», настаивая: стихи — это не форма, а формообразование, и не формообразование, а порывообразование.

Этот разрыв был так важен для Мандельштама потому, что он порывал с самым дорогим, что у него было: не с государством, а с культурой. Та культура, к которой он стремился, которой служил всю жизнь, оказалась присвоена государством: в этом его убедили годы переводческой работы. Писавший о филологической домашности культуры, теперь он пишет: «Чем была матушка-филология и чем стала? Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала пся-кровь, стала все-терпимость...» («Четвертая проза»). В стихотворении о Ламарке он называет жизнь на земле «выморочной», не имеющей наследников; такова же для него и культура в обществе[37]. Разрывая с культурной традицией, он как бы берет на себя создание новой культуры, от нуля, из кремня, не опирающейся ни на Тютчева, ни на Верлена. Это будет третья его поэтика.

Внешним знаком этой культурной переориентировки стала перемена в отношении Мандельштама к иудейству[38]. Раньше оно претило ему замкнутостью, отторгнутостью от мирового единства,— теперь, когда он сам противопоставляет себя официальным наследникам мировой культуры, именно это в иудействе и становится для него привлекательным. «Я настаиваю на том, что писательство в том виде, как оно сложилось в Европе и особенно в России, несовместимо с почетным званием иудея, которым я горжусь. Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского отродья» («Четвертая проза»). В стихотворении «Канцона», рисуя геологический рай первородной культуры (на который смотрит Зевс-краснодеревец в цейсовский бинокль царя Давида — мимоходный образ синтеза культур), он видит над ней «начальника евреев» и хочет там сказать «села» («аминь») в конце своей судьбы. Речь здесь, как всегда, о культуре, а не о религии или расе (хотя в подтексте здесь присутствуют, конечно, и сионизм и Озет): араратское небо «выдумано в духе древнейшего атеизма», и Библия для Данте не святыня, а «предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования».

Разрыв с официальной культурой не означал для Мандельштама разрыва с временем, он означал разорванность времени. Не он один, а все современники потеряли общность: «Мы живем, под собою не чуя страны, наши речи на десять шагов не слышны»,— будет сказано в эпиграмме на Сталина. Все несут за это общую вину: «Я и сам ведь такой же, кума»,— говорит герой Мандельштама, против воли принимая людоедское угощение от шестипалой Неправды (шестипалость — тоже намек на Сталина). Избранная им роль отщепенца — не уникальна: такими же изгоями были разночинцы середины прошлого века, начиная со «старейшего комсомольца, Акакия Акакиевича» (и таким же разночинцем в своем веке был Данте, утверждает Мандельштам). Он чувствует себя их наследником и говорит с ними «мы»: «Чур, не просить, не жаловаться! Цыц! Не хныкать — для того ли разночинцы рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал? Мы умрем, как пехотинцы, но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи» (в подтексте здесь — свое собственное «Прославим, братья, сумерки свободы...»).

Выпав из одной традиции, хозяев культуры, Мандельштам попадает в другую традицию, хранителей чести и совести. Он вынужден объясниться, и делает это в двух программных стихотворениях, очень ясном и очень темном. Первое — «С миром державным я был лишь ребячески связан...» Поначалу это — почти парафраз «Шума времени»: «я не буржуа, я маргинал старого мира: принадлежать его культуре — не значит принадлежать его привилегированному классу». Но последняя строфа (над которой Мандельштам долго колебался) переосмысливает сказанное. В ней вспоминается теннисоновская «лэди Годива» на детской картинке — чтобы избавить свой народ от невыносимой подати, она по уговору проехала нагая через целый город: вот так и поэт отдает себя в жертву за людей, к которым он не принадлежит. Второе стихотворение[39]:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье,—
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду,—
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесу топорище найду.

Обращено стихотворение, вероятнее всего, к русскому языку. Сквозной образ стихотворения — колодезные срубы: в первой строфе на дне их светится звезда совести (образ из Бодлера), во второй расовые враги топят в них классовых врагов, в третьей они похожи на сложенные городки, по которым бьют. Это значит: если в предыдущем стихотворении поэт жертвовал себя за класс, которому он чужой, то в этом он принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужой. Кончается оно двусмысленно: поэт обещает найти топорище (не обух!) то ли на казнь врагу, то ли самому себе. Мы видим, что отношение поэта к отвергнутому современному миру сложнее, чем кажется с первого взгляда.

То же относится даже к такому знаменитому стихотворению, как «За гремучую доблесть грядущих веков...», где старый век — волк, новый — волкодав, и герой как бы говорит веку-волкодаву: «ради общего будущего я лишился и прошлого и настоящего, однако я не волк старого века, и меня не убить». Дело в том, что эти слова принадлежат «чужому голосу». Осознанный ритмический подтекст стихотворения — Надсон («Пусть неправда и зло полновластно царят...»); в черновиках оно было вложено в уста то ли вождю революции, то ли его антагонисту и перебивалось другим голосом: «Я трамвайная вишенка страшной поры и не знаю, зачем я живу...» (потом второй голос выделился в самостоятельное стихотворение); а последняя строчка в нем четыре года звучала «...и неправдой искривлен мой рот» — шестипалой надсоновской неправдой. Это было бы неважно, если бы сам Мандельштам не настаивал на том, что в тексте сохраняется «энергетика» черновиков — их лавирование между противоположными направлениями мысли («Разговор о Данте»). Революционный фон многоголосья опирается здесь на поэму Хлебникова «Настоящее», образ волкодава пришел из первой песни Данте, а слова «шапку в рукав» — спор с Пастернаком, у которого упоминается «рифма — ...гардеробный номерок» как бы не для участника, а для постороннего зрителя истории. Техника реминисценций и подтекстов в новой поэтике Мандельштама ничуть не менее искусна и сложна, чем в старой.

Стихи о веке-волкодаве — это как бы отпор собственному стихотворению «Век»: в «Веке» новый век был нежным жертвенным ягненком, теперь он стал хищным волкодавом. Такой спор со своим же прошлым звучит у Мандельштама на каждом шагу. Акмеистическая вещность комфортного мира превращается в иронический каталог «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...»[40]. Вместо «Нет, никогда ничей я не был современник...» (и далее — аллегорические образы) он пишет: «Пора вам знать, я тоже современник, я человек эпохи Москвошвея — ... попробуйте меня от века оторвать!» Камень в первой книге был мертвой твердостью и тяжестью — теперь это сгусток динамики, «импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихоле-

тий». А на смену бесплотной музыкальности «Тристий» приходят вещественные, ощутимые, часто грубые образы, наметившиеся еще в стихах про соль и совесть, холст и правду. Вместо «слово» он говорит теперь «губы» или «рот», вместо «туман и тишина» — «земля и глина», вместо «человек» — «люди» и «страна»; вместо «блаженный» — «хороший», вместо «тяжелый» и «прозрачный» — «жирный» и «кривой». Являются научные слова и понятия, обычно из геологии и биологии («Вас, держатели могучих акций гнейса...», «Иль ящерицы теменной глазок»). Целое стихотворение «Канцона» посвящено остроте зрения (ср. «покуда глаз — хрусталик кравчей птицы»), а другое, «Нет, не мигрень...» — всем пяти чувствам: «мокрая шепоть», «мягкая копоть», «сиреневый пожар», «рыжая земля», «пахнет... смолою да... ворванью», «свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой». Как бы программой эта новая чувственность выплескивается в прозе на последней странице «Путешествия в Армению», где пленному царю в темнице перед смертью дают в дар один день, «полный слышания, вкуса и обоняния». Вместо общечеловеческого — человечное, вместо абстрактного — конкретное, вместо духовного — телесное,— так определяет новую образность Мандельштама современный исследователь[41]. А носителем этого ощущения и осмысления мира становится четко выраженное авторское «я». Само местоимение «я» выступает в московских стихах вдвое чаще, чем когда-то в «Камне». Притом в «Камне» это «я» — стороннее и зрительское («рассеянный прохожий...»), в «Тристиях» — условное и робкое, с начала 1920-х гг. оно приобретает внутреннюю отчетливость и глубину, а в московских стихах получает адрес, окружение и биографию. Только такое «я» может активно противостоять действительности.

Через это «я» в новых стихах распахивается расширяющийся мир с очень четкой структурой. Стихи начались с цикла «Армения» — и она остается в них стойкой точкой отсчета. Армения — вечная: ей противопоставляется Ленинград как прошлое («Петербург! я еще не хочу умирать...») и Москва как настоящее (белые стихи 1931 г., постепенно переходящие от «буддийской» застойности к молодежной стремительности)[42]. За ними — огромная русская культура, милая домашностью и страшная стихийностью: «Стихи о русской поэзии», легко и сложно варьирующие сон онегинской Татьяны. Русской поэзии противопоставляются немецкая и итальянская[43]. Немецкая — «родная», потому что выходцами из Германии были предки Мандельштама и потому, что центральный образ стихов «К немецкой речи», бог-Нахтигаль — образ жертвенный, это соловей, своею кровью примиряющий всех птиц в ироническом стихотворении Гейне[44]. Итальянская — «чужая», потому что нововыученный язык непривычен губам и небу «мыслящего рта» («Не искушай чужих наречий...»): в новом мире Мандельштама культура стала вещественной и труднее образует единство. Тем не менее Мандельштам продолжает мечтать о синтезе культур «в одно широкое и братское лазорье» (но ироничен к официальному интернационалу, в котором в это же время «меня на турецкий язык японец какой переводит»). Синтез этот дается трудно: четыре стихотворения Петрарки, вошедшие в «Новые стихи»,— это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль, с бесплотного — на вещественный. Таково развертывание мандельштамовского мира вширь; глубину же ему придает цикл философских «Восьмистиший», отколовшихся от разных стихотво-

рений. Их сквозная тема — творческое познание действительности, а их сгущенный метафорический язык до сих пор удовлетворительно не расшифрован.

Все эти черты новой поэтики Мандельштама складываются в две основные установки: культ творческого порыва и культ метафорического шифра. Обе они биографически обусловлены. Мандельштам стал поэтом непечатающимся, он пишет только для себя, ощущает себя наедине с языком, а не с собеседником. (Редкие публикации его продолжали появляться, но это были исключения из правила. Молодому поэту, попробовавшему пожаловаться, что его не хотят печатать, Мандельштам кричал вслед: «А Андрея Шенье печатали?.. А Иисуса Христа печатали?»). Он пишет много, как будто ведет стихотворный дневник, хотя и с большими перерывами. Он пишет связно: надиктованные им строфы размножаются метафорическими ассоциациями, и из них подчас составляются по два и по три стихотворения, развивающие один и тот же замысел (как еще в «Соломинке» и в «Сеновале»). Чтобы понимать Мандельштама, все важнее становится знать не только подтекст его реминисценций из прежней поэзии, но и контекст его перекличек с собственными стихами и даже с собственной жизнью. Без этого стихи его все чаще могут показаться читателю загадкой без разгадки. Он твердо говорит: «Я — смысловик» (споря с собственной формулой «блаженное бессмысленное слово»), однако этот смысл все реже выражается прямо: московские стихи все-таки яснее «Грифельной оды», но воронежские подчас едва ли не темнее. Если в первой его поэтике больше чувствовался Тютчев, а во второй Верлен, то в этой, третьей — великий «колебатель смысла» Рембо. В «Разговоре о Данте» он прямо говорит, что дальше всего от дорогой ему динамической поэтики парнасцы (столь чтимые когда-то акмеистами), «гораздо ближе Бодлэр, еще ближе Верлэн, и наиболее близок... Артур Рэмбо»[45].

«Разговор о Данте» (1933) может считаться таким же программным изложением для третьей поэтики Мандельштама, каким для второй его поэтики были статьи 1921—1922 гг. Все наблюдения, импрессионистически яркие, относятся здесь к «Комедии» Данте, но все обобщения — только к тем стихам, которые пишет и хочет писать сам Мандельштам. Ключевое понятие этой поэтики — «порыв»: философия Бергсона, близкая Мандельштаму смолоду, здесь слышней, чем когда-либо раньше[46].

«Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование». «В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей». «Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва». Поэтический труд — это «непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого, формообразование, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого». «Вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана», это «“силовой поток” вспыхивающих и гаснущих частностей в “стремящейся между смыслами и смывающей их материи»: вещь создается не накоплением частей, а дифференциацией целого — как мандельштамовские «двойчатки» из единого замысла.

В порыве становления вещи меняется не только словесная ткань, но и сами поэтические орудия, ткущие эту ткань. Образы, готовые резуль-

таты, все, что поддается в поэзии пересказу,— ничто для поэта. Сравнение у Данте «никогда не диктуется нищей логической необходимостью». «Все машинальное ему чуждо. К каузальной причинности он брезглив». Вместо причинных связей действуют синхронные, ассоциативные, на ходу претерпевающие великолепные метаморфозы. «...Представьте себе самолет... который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. <...> Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения». Мы видели по таким ассоциативным стихотворениям, как «На розвальнях...» или «Грифельная ода», насколько далеко могут залетать эти самолеты.

Поэт сам есть лишь звено в динамической цепи метаморфоз, а не часть статичной культуры. Он существует лишь в своем стремлении выйти из себя, утвердиться иным. Данте — «внутренний разночинец XIV века», «у него «чисто-пушкинская камер-юнкерская борьба за социальное достоинство и общественное положение поэта». «Хочется указать... на его страх перед прямыми ответами, быть может, обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века... Каждое прямое высказыванье у Данта буквально вымучивается... При этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова: ...Cosi gridai colla faccia levata [Так вскричал я, вскинув лицо]». Мандельштам приписывает своему герою даже тот характерный собственный жест — вскинутую голову,— который отмечали в Мандельштаме буквально все мемуаристы.

Обе части этой последней поэтики Мандельштама — и порыв, и уклон от прямоты — с наибольшей полнотой выразились в последних его стихах, написанных в Воронеже. Путь к ним лежал через подвиг и катастрофу.

С возвращением к стихам Мандельштам вернул себе чувство личной значимости. Зимой 1932—1933 г. прошло несколько его авторских вечеров, «старая интеллигенция» его сверстников принимала его с почетом, Пастернак говорил: «Я завидую вашей свободе». Это здесь на непременный вопрос об акмеизме Мандельштам ответил: «Это была тоска по мировой культуре». За десять лет он очень постарел и молодым слушателям казался «седобородым патриархом». С помощью Бухарина он получает пенсию (в 41 год!), с ним заключают договор на двухтомное собрание сочинений (так и не вышедшее).

Но это только подчеркивало его несовместность с тоталитарным режимом в литературе. Редкая удача — получение квартиры — вызывает у него порыв к некрасовскому бунту, потому что квартиры дают только приспособленцам. Нервы его все напряженнее, в стихах сталкиваются «до смерти хочется жить» и «я не знаю, зачем я живу», он говорит: «теперь каждое стихотворение пишется так, будто завтра смерть». Но он помнит: смерть художника есть «высший акт его творчества», об этом он писал когда-то в «Скрябине и христианстве». Толчком послужило стечение трех обстоятельств 1933 г. Летом в Старом Крыму он видел моровой голод, последствие коллективизации, и это всколыхнуло в нем эсеровское народолюбие (стихотворение «Холодная весна...»). Осенью «Правда» публикует разгромную статью против только что напечатанно-

го «Путешествия в Армению», начинается новая литературная травля. Писательский товарищеский суд, разбирая очередной скандал — драку Мандельштама с С. Бородиным (Саргиджаном), признает виновными обоих, Мандельштам выходит из писательской организации и потом даст пощечину председателю суда А. Н. Толстому. Теперь, в ноябре 1933 г., Мандельштам в обмен на все это сочиняет лютую эпиграмму на Сталина и под великим секретом читает ее не менее чем четырнадцати лицам. «Это самоубийство»,— сказал ему Пастернак и был прав. Это был этический акт, добровольный выбор смерти. Анна Ахматова на всю жизнь запомнила, как Мандельштам вскоре после этого сказал ей: «Я к смерти готов». Справедливо было замечено[47], что даже эти предельно искренние слова для обоих звучали как цитата из «Гондлы» Гумилева: «...Я вином благодати Опьянился и к смерти готов. Я монета, которой Создатель Покупает спасенье волков». В эти дни Мандельштам сочинял стихи памяти Андрея Белого, где умерший предстает жертвой за свое поколение, и другие, к «Мастерице виноватых взоров», где говорится: «Надо смерть предупредить — уснуть».

Эпиграмма Мандельштама на Сталина замечательна тем, что полностью выпадает из основного направления его поэтики — она ближе не к «главным» стихам Мандельштама, а к побочным, шуточным или детским, с их угловато стилизованным юмором. Если сравнить ее с такими гражданскими стихами 1917 г., как «Кассандре» и «Когда октябрьский нам...», то особенно видно: она направлена не против режима, а против личности, даже политическая деятельность Сталина представлена как сведение личных счетов: «кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз». Это — скрещение традиции ямбов даже не Шенье, а Архилоха с традицией карикатурного лубка или детской дразнилки, причем — на фоне цитатных ритмов гражданственного Надсона. Шестнадцать строк трудно подчинить одному пуанту, и Мандельштам строит эпиграмму на искусной последовательности кульминаций: сперва идейная («...под собою не чуя страны»), потом образная («как черви... как гири...»), потом лексическая (великолепный несуществующий глагол «бабачит» на фоне реминисценций из сна Татьяны), потом ритмическая («кому в пах, кому в лоб...»); после этого концовка самому Мандельштаму казалась слишком слабой, и он думал ее отбросить. При всем сказанном совершенно ясно: именно такая эпиграмма не против режима, а против личности Сталина должна была вернее всего привести поэта к подвижнической гибели.

В мае 1934 г. Мандельштам был арестован. Следствие длилось две недели, ему не давали пить и спать, он бредил и галлюцинировал. Приговор был фантастически мягок: три года ссылки в Чердынь на северном Урале. Жене поэта сообщили резолюцию Сталина: «изолировать, но сохранить». Несомненно, Сталин не хотел привлекать внимания к этой расправе и ее причине, а хотел отложить ее до поры более массовых репрессий. В Чердынь Мандельштам приехал душевнобольным, мучился манией преследования, в первую же ночь выбросился из окна и сломал руку. Через две недели последними стараниями Бухарина приговор был еще более смягчен: разрешено было выбрать другое место ссылки. Мандельштам с женой почти наудачу выбрали Воронеж. Здесь он живет с июля 1934 по май 1937 г.: сперва пытается писать очерки на местные темы, потом зарабатывает по мелочам в газете, на радио, в те-

атре, потом существует лишь на скудную помощь, с трудом собираемую женой по родственникам и знакомым. Его мучит постоянное нервное истощение, астма, сердце; приступы творческой активности (апрель— июнь 1935 — I «воронежская тетрадь», декабрь 1936 — май 1937 - II и III «тетради») сменяются полосами прострации, доходящей до бреда. В начале 1937 г. он пишет К. Чуковскому: «Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл... Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал. Отказался от самолюбия. Считал чудом, что меня допускают работать. Считал чудом всю нашу жизнь. Через полтора года я стал инвалидом... Я тень. Меня нет». И немногим раньше (в пушкинские дни) Ю. Тынянову: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень... Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе». В эти дни Мандельштам работал над одой Сталину.

«Правы меня осудившие» — это утверждение означало глубокий душевный переворот. Несостоявшаяся смерть ставила Мандельштама перед новым этическим выбором, а благодарность за жизнь предопределяла направление этого выбора. Опять, как в 1920 г., Мандельштам выбрал остаться с Россией. Мы помним: добровольное отщепенство от литературы невольно стало для него слиянием с народом. А народ принимал режим и принимал Сталина: кто по памяти о революции, кто под влиянием гипнотизирующей пропаганды, кто из отупелого долготерпения. Разночинская традиция не позволяла Мандельштаму думать, будто все идут не в ногу, а он один в ногу. Ключевые стихи Мандельштама воронежских лет — это стихи о приятии: сперва режима, потом вождя. В центре первой группы стихов — «Стансы» 1935 г., напоминающие о пушкинских «Стансах» 1826 г. В центре второй группы — так называемая ода Сталину 1937 г., напоминающая о славословиях Овидия Августу в «Tristia».

Для приятия действительности в стихах 1935 г. предпосылкой было признание истории. До сих пор Мандельштам предпочитал представлять себе лишь «вечное возвращение» или синхронный «веер прошлых лет». Теперь он представил себе прошлое, настоящее и будущее, взглянул на настоящее как на прошлое — «Мне кажется, мы говорить должны о будущем советской старины...» — и это стало оправданием настоящего. Открылась перспектива: в дальнем прошлом — угольные «пласты боли» страшного мира и «родовое железо» борьбы, в них берет начало каменноугольный мозг большевиков и слезная железа поэзии (Мандельштам верен своей геологической и биологической образности); вывод: «Ты должен мной повелевать, а я обязан быть послушным...» Эти строки и получают разработку в «Стансах». Прежнее, острожничье «...до смерти хочется жить» превращается в «Я должен жить, дыша и большевея, ...еще побыть и поиграть с людьми!» (в этом «поиграть с людьми» — реминисценция не только из тютчевского «Играй, покуда над тобою...», но и из собственных стихов о евхаристии: «все причащаются, играют и поют»). Преступная эпиграмма, оторвавшая его от народа,— «нелепая затея»; «славных ребят из железных ворот ГПУ» он вспоминает без иронии (в черновике об этих «пушкиноведах с наганами» было сказано: «как хорошо!»; жене поэт объяснил: «все хорошо, что жизнь»).

Теперь смертный прыжок вернул ему разум, он возмужал, страна ему мирволит, и в нем горит ее луч. Тема «железа», борьбы за народное дело, продолжается в «Стансах» словами о немецких братьях, гнущих шеи под Гитлером, а также в смежных стихах о гражданской войне по фильму «Чапаев»; потом к ним примкнет и стихотворение 1937 г. «Как по улицам Киева-Вия...», где к собственным воспоминаниям прибавлена, видимо, реминисценция из Н. Островского[48].

Если в «Стансах» было настоящее, а в окрестных стихах — прошлое, то в сталинской оде 1937 г.— будущее: «Само грядущее — дружина мудреца...» Главная строфа в оде — центральная: вертикаль — трибуна-гора, горизонталь — бугры голов, «готовых жить и умереть», крупный план лица и ключевые слова «должник сильнее иска». Иск Сталину предъявляет прошлое за все злое, что было в революции и после нее, Сталин пересиливает это настоящим и будущим; несчастья — это случайный чад вокруг большого плана. Предшествующие строфы — сближение между художником и его героем в акте творчества, Сталин поэту — «отец» и «близнец». Последующие строфы — отдаление героя от художника, герой остается исполином над обновленным миром, а поэт, искупая вину своего неверия, сливается с массой человечества и теряется в ней: «Уходят вдаль людских голов бугры: я уменьшаюсь там, меня уж не заметят, но в книгах ласковых и в играх детворы воскресну я сказать, что солнце светит». Бессмертие поэзии, мотив «памятника», становится производным от бессмертия обновленной жизни[49] «на земле, что избежит тленья», «где смерть уснет, как днем сова»: искупление завершается воскресением, стихотворение приобретает религиозную окраску. Заметим, что в деле Сталина подчеркивается не столько классовый его аспект, сколько межнациональный: не разъединяющий («рабу не быть рабом...» в стихотворении, отколовшемся от оды), а объединяющий (от «ста сорока народов чтя обычай» до «...и таитянок робкие корзины» в одном из сопровождающих стихотворений) — Мандельштам продолжает мечтать о единстве человечества, на этот раз — во всемирной пракультуре. Ода окружена стихами, в том же размере варьирующими ее образы и мысли (в них и «воздушно-каменный театр времен растущих», и «мученик Рембрандт», и «ось земная», которую сосут божественные осы)[50]. Над одой Мандельштам работал долго и сосредоточенно; справедливо было сказано, что это такая же индивидуальная стилизация официального громоздкого сталинского классицизма, как когда-то стихи 1914 г. были сгущенной стилизацией тютчевской риторики. Как бы прологом к оде служит стихотворение «Средь народного шума и спеха...», написанное гораздо более просто; как бы эпилогом — стихотворение «Если б меня наши враги взяли...», написанное гораздо более страстно, с его финалом «...Будет будить разум и жизнь Сталин» (вариант «губить» противоречит всему строю стихотворения и, по-видимому, апокрифичен).

Вокруг этой темы приятия развертывается художественное пространство воронежских стихов. В московских стихах мир был детализирован: Ленинград, Москва, Германия, Италия,— в воронежских он гораздо более обобщен: земля, небо. Земля эта — местная, воронежская: Воронеж для поэта одновременно и место заточения, и место спасения через приобщение к земле. Место заточения — это прежде всего город, он крут и крив, гора и яма: «и переулков лающих чулки, и улиц перекошенных чуланы...» Место приобщения — черноземное поле, рабочая

земля, жирный пласт, «комочки влажные моей земли и воли» (намек на воронежский съезд народников 1879 г.), вокруг — равнина, простор, зимние снега и прозрачные леса; весна и почва радостны, зимняя одышка равнин тяжела, от ранних к поздним воронежским стихам радость убывает, тягость нарастает. За пределами этой просторной тюрьмы по контрасту воображаются холмы (памятные, крымские и всечеловеческие, тосканские) и горы (свой Урал и всенародный Эльбрус). Еще дальше — море («на вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!»): памятное, коктебельское, и древнее, с нереидами, о котором заставляет тосковать греческий кувшин в воронежском музее. Москва стала потусторонней и звучит лишь в радио: «язык пространства, сжатого до точки». Европа мелькает стихами о Реймсе и Риме, причем оба стихотворения разительно непохожи на старые архитектурные или римские стихи Мандельштама: собор из триумфа культуры превращается в фантасмагорическую игру природы («башнею скала вздохнула вдруг», надпортальной розой встало отвесное озеро и т. д.), вместо Рима — «места человека во вселенной» является «медленный Рим-человек», мучащийся под диктатором. Франция с ее народным фронтом и расстрелянным собором и Италия с ее фашизмом оказываются помянуты не ради прошлого их культуры, а ради будущего — грозящей новой войны: они служат лишь приступом к «Стихам о неизвестном солдате», в которых кончается земля и начинается небо.

«Стихи о неизвестном солдате» (март 1937, тотчас вслед за стихами о вожде) — самое большое и самое трудное из произведений Мандельштама. Дальними подступами к нему были «Война. Опять разноголосица...» (1923), против воздушной войны; «Нет, не мигрень...» (1931), глазами падающего летчика; «Не мучнистой бабочкою белой...» (1935), о похоронах летчиков. «Стихи о неизвестном солдате» печатаются обычно восемью отрывками, смысл которых скорее угадывается, чем понимается. Раньше всех сочинен был второй из них, о враждебном небе: «Шевелящимися виноградинами угрожают нам эти миры... золотые созвездий жиры» — мысль о бомбах и ядовитых газах сразу расширяется до космического ужаса. Вокруг нее вырастают картина минувшей мировой войны («Этот воздух пусть будет свидетелем... как лесистые крестики метили океан или клин боевой...») и картина стремительного сверхсветового приближения новой мировой войны («Сквозь эфир десятичноозначенный... весть летит светопыльной обновою...»). Обе темы скрещиваются в следующем отрывке («Аравийское месиво, крошево, свет размолотых в луч скоростей... Неподкупное небо окопное, небо крупных оптовых смертей...»). Их замыкает пятый отрывок, гротескный парад калек («Хорошо умирает пехота...»). А затем начинается протест: для того ль развивался разум, чтоб превратиться в череп? для того ль прекрасно мироздание, чтобы белые звезды окрашивались в кровь? («Красное смещение» спектра разбегающихся галактик становится здесь символом: еще один знак интереса Мандельштама к точным наукам.) Наконец, «я ль без выбора пью это варево», принимаю эту самоубийственную долю? И перекличкой сверстников, которые «на роковой стоят очереди» и должны выбирать, быть ли им жертвами или борцами, стихотворение заканчивается.

Все черты поэтики Мандельштама, старые и новые, собраны в этом стихотворении и доведены до предела. О поэтике реминисценций и

подтекстов здесь нет возможности говорить: только за двумя четверостишиями в середине («А за полем полей поле новое треугольным летит журавлем...») можно увидеть и «журавлиный клин» из собственной «Бессонницы» 1915 г., и хищного «Журавля» В. Хлебникова, и картину зрения на сверхсветовых скоростях из научной фантазии К. Фламмариона, и наполеоновскую тему в изображении Байрона, Лермонтова, Пушкина, причем перед безликим светопреставлением будущего наполеоновские войны кажутся едва ли не культурной ценностью. Поэтика ассоциаций остается основой композиции: только через ассоциации входят в стихотворение и Наполеон (через «битву»), и Лермонтов (через «воздушный океан»), и Шекспир (через йориковский «череп»). По-прежнему в этих ассоциациях смело пропускаются связующие звенья (опускаются строфы о Наполеоне в Египте, и непонятным делается «аравийское месиво»; опускаются слова про «яд Вердена», и непонятны становятся звезды — «ядовитого холода ягоды»). Как обычно у позднего Мандельштама, образы его вещественны и грубы: не сердце, а «аорта», год рождения зажат в кулак, череп пенится мыслью (и пена встает куполом), гармония ньютоновского пространства — «тара обаянья», затовариваемая сбитым звездным спектром, война — «оптовые смерти», выживание — «прожиточный воздух». Образы сдвигаются: «безымянная манна» дождя над безымянной могилой, «лесистые крестики», частые, как лес (кресты на могилах или самолеты в небе?). Образы переосмысляются на ходу: «океан без окна, вещество» сперва означал воздух, а потом, по-видимому, человека (закрытого, как лейбницевская монада); слова «от меня будет свету светло» изолированно звучат евангельской радостью, а в контексте — огненным светопреставлением. Наконец, смысловая связь образов все чаще подкрепляется или подменяется звуковой связью; «впереди не провал, а промер» (не конец, а продолжение), «ясность ясеневая, зоркость яворовая», эфирное поле опрозрачнено «светлой болью и молью нолей».

Таков, в большей или меньшей степени, весь поздний Мандельштам. У него появляются стихи, сплошь построенные на перекличке звуков («...Воронеж — ворон, нож»; «Это какая улица?..» — с игрой звуков и смыслов «лилейный — Линейная — Ленин»), у него не редкость такие строки, как «недуги — недруги других невскрытых дуг» (в портале собора). Он сосредоточивается на поиске неожиданных слов, а когда это не дается, то жалуется, «что все обмелело, есть только квитанции, а не смысловые слова». Когда ему случайно попадает в руки его старый сборник, он, чтобы показать, как надо было бы написать, исправляет в стихотворении 1912 г. «...длинной булавкою» на «булавкой заржавленной» и точную рифму на неточную (доставляя такими правками много трудностей текстологам). В 1916 г. он писал: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем», в 1937 г. он пишет: «И, спотыкаясь, мертвый воздух ем». Образы перетасовываются с небывалой легкостью: в одном только (не очень трудном) последнем четверостишии из «День стоял о пяти головах...» мы видим «открытые рты» не у персонажей звукового фильма, а у зрителей; «лентой» назван экран, а не фильм; слово «тын» подменено словом «тыл»; а финальное «утонуть и вскочить на коня своего» сопоставимо только с вергилиевским «умрем и бросимся в бой». Даже в несложных стихотворениях при ближайшем рассмотрении смысл оказывается ускользающе зыбок[51].

Творческий процесс целиком держится на ассоциациях. «Сказал «я лежу», сказал «в земле» — развивай тему «лежу», «земля»... Сказал реальное, перекрой более реальным, его — реальнейшим, потом сверхреальным. Каждый зародыш должен обрастать своим словарем... перекрывая одно движенье другим»,— объяснял Мандельштам ссыльному собеседнику. Такой процесс, не ведя к публикации, становится непрерывным и бесконечным. Даже «Стихи о неизвестном солдате» в том виде, в каком мы их читаем,— не окончательный текст: Мандельштам колебался и над серединой его, и над концовкой. «Двойчатки» и «тройчатки» («одна тема и два развития») из исключения становятся почти правилом. Поэта поразила улыбка грудного ребенка воронежской писательницы — и он пишет стихотворение «Когда заулыбается дитя...» о том, как на радостную готовность к познанию встает из хаоса мир, желая быть познанным. Но улыбка эта еще бессмысленна — и ребенок превращается в ненавистно-пассивного Будду, улыбающегося в сонном окаменении («Внутри горы бездействует кумир...»). И происходит этот сдвиг настолько стихийно, что Мандельштам сам не понимает, о ком он пишет стихи, и подозревает, что это то ли его петербургский знакомый В. Шилейко, поэт и востоковед, то ли Сталин, затворившийся в Кремле. Мы говорили, что в стихотворении «Соломинка» образы становились текучими, теперь, в воронежских стихах, этот поток переливается уже из стихотворения в стихотворение. Мы отмечали, что два стихотворения 1922 г. о сеновале были по смыслу разнонаправленными — теперь в один день пишутся стихи о том, что снежные равнины чудесны и безгрешны, и о том, что по ним к нам ползет «народов будущих Иуда». Мандельштам не выравнивает эти мысли: он пишет так, потому что жизни свойственно «убивать и сейчас же ласкать». Одновременно со «Стансами» у него является четверостишие противоположного смысла, и читатель волен рассматривать это четверостишие как главное, а «Стансы» и оду как второстепенное[52]:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета —
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Все это не только стилистика — это мироощущение. Мандельштам последних лет разрывается между волей к жизни и волей к смерти. Внутреннее решение, принятое в год самоубийственной эпиграммы, остается непоколебленным, повторяющиеся восклицания «Я должен жить, хотя я дважды умер...» звучат напрасными самозаклинаниями. В то же время он действительно любит жизнь и хватается за жизнь — на фоне смерти эти переживания делаются особенно острыми. Сама смерть, вписываясь в его теперешнее приятие мира, становится иной — просветляющей: это смерть не от врагов, а от неведающих друзей. Об этом говорит небольшой цикл визионерски напряженных стихов о небесах, сложившийся в марте 1937 г., тотчас за «Неизвестным солдатом».

У «Солдата» были два эпилога. Один — земной, гражданственный: «становлюсь рядовым той страны, у которой попросят совета все, кто жить и воскреснуть должны»; он отбрасывается. Другой — заоблачный: «и под временным небом чистилища забываем мы часто о том, что счастливое небохранилище раздвижной и прижизненный дом» — апо-

калиптическое небо «Солдата» объявляется временным, за чистилищем следует рай, причем — это замечательно — здесь не земля вписывается в небесный мир, а небеса в земной мир: акмеистическое недоверие к мирам иным в Мандельштаме неизменно. Этот эпилог получает дальнейшую разработку. Уже в стихах о картине, сопровождавших сталинскую оду («Как светотени мученик Рембрандт...»)[53], мелькнуло отождествление себя с распинаемым Христом — теперь оно, еще осторожнее, повторяется в стихах о терзаемой фреске («Небо вечери в стену влюбилось...»). Поэт видит себя Дантом, восходящим через ад к раю («Заблудился я в небе — что делать?..»); обращается к Богу («Ты, который стоишь надо мной...»); хочет себе не земной награды за верность жизни, а небесного созвучия («Лучше сердце мое разорвите вы на синего звона куски...»). Причем опять-таки это небо не перестает быть земным, с облаками и голубятнями — головокружением «рукопашной лазури шальной». Кульминация этого вознесения, момент просветления описывается словами:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия...

И опять-таки эта точка вещественна: это перекрестье стрельчатых сводов в готическом куполе, похожее на паучка (образ из романа Гюисманса «Собор»). Отсюда, как по ребрам колонн, начинается нисхождение обратно на землю — уже спасенную, проясненную:

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом,—

Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом,—
Только их не спугнуть, не изранить бы —
Хорошо, если мы доживем...

Об этом «тихом луче» — последнее стихотворение цикла: «О, как же я хочу, не чуемый никем, лететь вослед лучу, где нет меня совсем. А ты в кругу лучись — другого счастья нет — и у звезды учись тому, что значит свет...» О проясненной земле, с которой вновь срастается поэт,— написанное через месяц «Я к губам подношу эту зелень — эту клейкую клятву листов — эту клятвопреступную землю...» «Клейкая клятва» (реминисценция, конечно, из Достоевского) — это клятва весны на верность жизни, преступаемая осенью: снова «вечное возвращение» жизни и смерти. В то же время это и любовная клятва: в эти дни собиралась выходить замуж Н. Штемпель, ближайшая воронежская знакомая Мандельштамов. Ей посвящено последнее из воронежских стихотворений Мандельштама, целомудренно-любовное; оно — опять о «вечном возвращении» умирания и воскресения, «о том, что эта вешняя погода для нас — праматерь гробового свода, и это будет вечно начинаться. Есть женщины, сырой земле родные, и каждый шаг их — гулкое рыданье; сопровождать воскресших и впервые приветствовать умерших — их призванье...» (Заметим это «сопровождать воскресших и впервые при-

ветствовать умерших»: точка зрения поэта — из-под земли). Эти стихи он назвал своим «завещанием»: «Это лучшее, что я написал».

Обстановка, в которой писались эти стихи, была ужасна. Продолжалась нищета, и вновь угрожало политическое преследование. Воронежская газета уже напечатала статью, где Мандельштам упоминался среди «троцкистов и прочих классовых врагов». Мучась ощущением безысходного тупика, доведенный до отчаяния, Мандельштам был на грани душевной болезни. Расправа помедлила ровно на год. В мае 1937 г. кончился срок ссылки, ему позволили покинуть Воронеж. Лето он прожил под Москвой в Савелове, зиму — в Калинине, часто наезжая в Москву, дважды — в Ленинград. «У Мандельштамов не было денег. Жить им было совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами... Все было, как в страшном сне» (А. Ахматова). Он то надеялся, что ода Сталину спасет его, посылал ее в журналы и читал встречным, то говорил: «это была болезнь» и просил ее уничтожить.

В мае 1938 г. в санатории Саматихе близ Шатуры его арестуют вторично. В августе объявлен приговор: пять лет лагерей за контрреволюционную деятельность. В сентябре — этап на Дальний Восток, путь продлился месяц. Последняя фотография его — в судебном деле: все та же вскинутая голова. Последнее письмо — из пересыльного лагеря на Второй речке под Владивостоком, в конце октября: «Здоровье очень слабое, истощен до крайности, исхудал... Здесь транзитный лагерь. В Колыму меня не взяли. Возможна зимовка». Первое время он держался, читал свои стихи тем, кто знал его имя. Потом все глубже стал впадать в манию преследования. «На наших глазах он сходил с ума»,— пишет очевидец. Смерть пришла 27 декабря 1938 г. в больнице пересыльного лагеря — по официальному заключению, от паралича сердца. Затем наступили двадцать лет официального забвения, а затем — постепенное возвращение его поэзии читателям.

Мандельштам утверждал, что настоящий читатель поэзии — потомок: потому что он не знает того, что знают современники, и от этого поэзия прошлого для него нова и неожиданна. «Поэзия как целое всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе»,— писал он в начале своего пути в статье «О собеседнике». Но он не обольщался тем, каков будет этот будущий читатель. «Легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности»,— продолжал он десять лет спустя в статье «Выпад». Особенно это относится к «интеллигентской массе, зараженной снобизмом, потерявшей чувство языка, в сущности уже безъязычной». «Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии — это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии. Массы, сохранившие здоровое филологическое чутье, те слои, где прорастает, крепнет и развивается морфология языка, просто-напросто еще не вошли в соприкосновение с индивидуалистической русской поэзией. Она еще не дошла до своих читателей и, быть может, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Полная библиография всего, напечатанного Мандельштамом и о Мандельштаме на русском языке по 1988 г., издана А. Г. Мецем (Русские советские писатели: Поэты. Биобиблиографический указатель. М., 1990, т. 13. с. 116—203). Нижеследующие примечания предлагают лишь некоторые дополнения к этой библиографии, никак не притязая на полноту. На русском языке появились три общих очерка жизни и творчества Мандельштама: *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Собр. соч. в 2-х т. М., 1990, т. 1. с. 5—64; *Ронен О.* Осип Мандельштам // *Мандельштам О.* Собр. произв.: Стихотворения. М., 1992, с. 495—538. *Морозов А. А.* Мандельштам // Русские писатели 1800—1917: биографический словарь. М., 1994, т. 3, с. 505—510. См. также сборники статей и материалов: Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990; Слово и судьба: Осип Мандельштам. М., 1991; Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенафлай, 1994. Из зарубежных изданий сохраняет значение первая монография о Мандельштаме: *Brown C.* Mandelstam. Cambridge, 1973. О поэтике Мандельштама: *Taranovsky K.* Essays on Mandelstam. Cambridge (Mass.), 1973 («Концерт на вокзале», «Сеновал», иудейская тема, «Что поют часы-кузнечик», образы пчел и ос, «На розвальнях...», «Silentium», «Да, я лежу в земле...» и др.); *Nilsson N. A.* Osip Mandelstam: Five poems. Stockholm, 1974 («Адмиралтейство», «Есть иволги в лесах...», «Бессонница...», «Сумерки свободы», «Возьми на радость...»). Настоящей энциклопедией «подтекстов» в поэзии Мандельштама является книга: *Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. Более общие вопросы: *Freidin G.* A coat of many colors: O. Mandelstam and his mythologies of self-presentation. Berkeley etc., 1987; *Przybylski R.* An essay on the poetry of Osip Mandelstam: God's grateful guest, Ann Arbor, 1987; *Марголина С. М.* Мировоззрение О. Мандельштама. Marburg, 1989; *Тоддес Е. А.* Поэтическая идеология. // Лит. обозрение, 1991, 3, с. 30—43. См. также: *Dutli R.* Ossip Mandelstam: «Als riefe man mich bei meinem Namen»: Dialog mit Frankreich. Zuerich, 1985. Незаменимое пособие — *Koubourlis D. J.* A Concordance to the poems of O. Mandelstam. Ithaca, 1974. Ссылки на эти книги далее не повторяются.

2. *Cavanagh C.* Synthetic Nationality: Mandelstam and Chaadaev // Slavic Review (далее SIR) 49 (1990), 597—610.

3. *Malmstad J.* Mandelstam's «Silentium»: a poet's response to Ivanov // Viacheslav Ivanov: poet, critic and philosopher, N. Haven, 1986, 236—252.

4. *Meijer J. M.* The early Mandelstam and symbolism // Russian Literature (далее RL) 7 (1979), 521—536; *Топоров В. Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // Осип Мандельштам: к 100-летию со дня рожд. М., 1991, 7—27.

5. *Фрейдин Ю.* Статус цитаты в произведениях О. Мандельштама. // Semantic analyses of literary texts. Amsterdam, 1990, 195—200.

6. *Thomson R. D. B.* Mandelstam's Kamen': the evolution of an image // RL 30 (1991), 501—530.

7. *Freidin G.* Osip Mandelstam: the poetry of time (1908—1916) // California Slavic Studies, 11 (1980), 141—186; *Steiner P.* Poem as manifesto: Mandelstam's «Notre-Dame» // RL 5 (1977), 239—256; *Кантор Е.* В толпокрылатом воздухе картин: искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама // Литературное обозрение, 1991, 1, 59—68.

8. *Кац Б. А.* Защитник и подзащитный музыки // *Мандельштам О.* Полон музыки, музы и муки. Л., 1991, 7—54, 110—139.

9. *Meyer H.* Der Akmeismus Mandelstams als eine modernistische Neoklassik // Wiener Slawistischer Almanach, 28 (1991), 107—147.

10. *Паперно И.* О природе поэтического слова: богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение, 1991, 1, 29—36.

11. *Ораич Д.* Цитатность// RL 23 (1988), 113—132.

12. *Pollak N.* Mandelstam's «first» poem // Slavic and East European Journal (далее SEEJ), 32 (1988), 98—108.

13. *Broyde S.* Mandelstam and his age: A commentary on the themes of war and revolution in his poetry, 1913—1923. Cambridge (Mass.), 1975; *Nilsson N. A.* Mandel-

stam and the revolution // Art, society, revolution: Russia 1917—1921. Stockholm, 1979, 165—178.

14. *Rothe H.* Mandelstam, «Der Dekabrist» // Archiv f. d. Studium der neuen Sprachen und Literaturen. 212 (1975), 95—115.

15. *Nilsson N. A.* «To Cassandra»: a poem by O. Mandelstam from December 1917 // Poetica Slavica, Ottawa, 1981, 105—113.

16. *Nilsson N. A.* Mandelstam's «Sumerki» poems // RL 30 (1991), 467—480, *Парнис А. Е.* Мандельштам: «весь корабль сколочен из чужих досок» (о хлебниковском подтексте стихотворения «Сумерки свободы» // Осип Мандельштам к 100-летию... М., 1991, 86—93.

17. *Broyde S.* Osip Mandelstam's «Tristia» // Russian poetics, Columbus, 1982, 73—88.

18. *Taubman J. A.* A life through poetry: M. Tsvetaeva's lyric poetry. Columbus, 1989, 71—87; *Vitins I.* Mandelstam's farewell to Marina Tsvetaeva: «Ne veria voskresenia chudu» // SlR 48 (1989), 266—280; *Фрейдин Г.* «Сидя на санях» // «Вопросы литературы», 1991, 1, 9—31.

19. *Terras V.* The Time philosophy of Osip Mandelstam // Slavonic and East European Review (далее SEER), 47 (1969). 344—354; *Freidin G.* The whisper of history and the noise of time in the writings of Osip Mandelstam // Russian Review. 37 (1978) 421—437.

20. *Bodin P. A.* Understanding the signs: an analysis of Osip Mandelstam's poem «Sredi sviashchennikov» // Scando-Slavica, 31 (1985), 31—39.

21. *Ронен О.* Указ. соч., с. 525.

22. *Фарыно Е.* «Золотистого меда струя...» Мандельштама // Text and context: essays to honor N. A. Nilsson. Stockholm, 1987, 111—121; *Henry H.* "Etude de fonctionnement d'une poème de Mandelstam // L'action poètique, 63 (1975), 21—31.

23. *Terras V.* Classical motives in the poetry of Osip Mandelstam // SEEJ 10 (1965), 251—267; *Schlott W.* Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik Osip Mandelstams. Frankfurt a. M.—Bern, 1986; *Hesse P.* Mythologie in moderner Lyrik: O. E. Mandelstam vor dem Hintergrund des Silbernen Zeitalters. Bern etc. 1989; *Gillis D. C.* The Persephone myth in Mandelstam's Tristia // California Slavic Studies, 9 (1976), 139—159; *Hope A. D.* The blind swallow // Melbourne Slavonic Studies, 9/10 (1975), 12—29: *Ronen O.* The dry river and the black ice: anamnesis and amnesia in Mandelstam's poem // Slavica Hierosolymitana (далее SlHier), 1 (1977), 177—184; *Burnett L.* Contours of the creative word: Mandelstam's «Voz'mi na radost'» in perspective // SEER 70 (1992), 18—52; *Hansen-Loewe A. A.* Mandelstam's Thanatopoetics // Readings in Russian modernism: to honor V. F. Markov. Moscow, 1993, 121—157.

24. *Van der Eng-Liedmejer.* Mandelstam's poem «V Peterburge my sojdemsia snova» // RL 7/8 (1974), 181—201; *Ivask G.* Osip Mandelstam's «We shall gather again in Petersburg» // SEEJ 20 (1976), 253—260; *Malmstad J.* A note on Mandelstam's «V Peterburge my sojdemsia snova» // RL 5 (1977), 193—199.

25. *Foster L. A.* Некоторые лексические и семантические особенности сборника «Tristia» Осипа Мандельштама. // Slavic poetics, The Hague, 1973, 125—133.

26. *Бухштаб Б. Я.* Поэзия Мандельштама (1929). // Вопросы литературы, 1989, 1, 123—148.

27. *Semmler-Vakareliyska C. V.* Mandelstam's «Solominka» // SEEJ 29 (1985), 405—421.

28. *Ronen O.* Chetvertoe soslovie: vierter Stand or fourth estate? // SlHier 5/6 (1981), 319—323.

29. *Фарыно Е.* «Сеновал» Мандельштама // Text, Symbol', Weltmodell. München, 1984, 147—158.

30. *Левин Ю. И.* Разбор одного стихотворения Мандельштама. // Slavic poetics, The Hague, 1973, 267—276; *Ronen O.* A beam upon the axe. // SlHier 1 (1977), 158—176; *Lator L.* I was washing outsides in the darkness // Acta literaria Academiae Scientiarum Hungaricae, 25 (1983), 297—301.

31. *Turner C. J. G.* On Osip Mandelstam's poem «Vek» // SEEJ 20 (1976), 148—154.

32. *Ronen O.* An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983 (о «Грифельной оде» и «1 января 1925»).

33. *Myers D.* The hum of metaphors and the cast of voice: observations on Mandelstam's «The Horse-shoe Finder» // SEER 69 (1991), 1—39.
34. *Meijer J. M.* Metaphor and syntax, in particular in Mandelstam's poem «Grifelnaja oda» // Russian poetics, Columbus, 1982, 263—283.
35. *Sola A.* Mandelstam, poèticien formaliste? // Revue des Études Slaves, 50 (1977), 37—54.
36. *Берковский Н. Я* О прозе Мандельштама // Звезда, 1929, 5, 160—168.
37 *Гаспаров Б М* Тридцатые годы — железный век: к анализу мотивов столетнего возвращения у Мандельштама. // Cultural mythologies of Russian modernism Berkeley etc. 1984, 150—179. *Иванов Вяч. Вс.* Мандельштам и биология // Осип Мандельштам: к 100-летию... М., 1991, 4—7; *Корецкая И.* К интерпретации стихотворения Мандельштама «Ламарк» // Известия АН СССР, серия лит. и яз., 50 (1991), 3, 258—262; *West D.* Mandelstam and the evolutionists // Journal of Russian Studies, 42 (1981), 30—38.
38. *Cavanagh C.* The poetics of Jewishness: Mandelstam, Dante and the «honorable calling of Jew» // SEEJ 35 (1991), 317—338.
39. *Crone A. L.* Woods and trees: Mandelstam and Dante in «Preserve my speech» // Studies in Russian Liiterature in honor of Vs. Setchkarev, Columbus, 1986, 87—101.
40. *Жолковский А. К.* «Я пью за военные астры...» — поэтический автопортрет Мандельштама. // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Мир автора и структура текста. Тенефлай, 1986, 204—227.
41. *Левин Ю. И* О частотном словаре языка поэта // Russian Literature, 2 (1972), 5—36; О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 12 (1969), 106—164.
42. *Leiter S.* Mandelstam's Moscow: Eclipse of the holy city // RL 8 (1980), 167—197.
43. Франция входит в этот кругозор не поэзией, а живописью: *Флакер А.* Путешествие в страну живописи: Мандельштам о французской живописи // Wiener Slawistischer Almanach, 14 (1984), 167—178; *Langerak T.* Mandelstam's «Impressionism» // Voz'mi na radost': to honour J. v. d. Eng-Liedmeier, Amsterdam, 1980, 139—147.
44. *Ронен О.* Осип Мандельштам, с. 535.
45. *Zeemann P.* The later poetry of Osip Mandelstam: text and context. Amsterdam, 1988; *Baines J.* Mandelstam's later poetry. Cambridge, 1976.
46. *Nethercott F.* Elements of H. Bergson's «Creative Evolution» in the critical prose of Osip Mandelstam // RL 30 (1991), 455—466; *Rusinko E.* Acmeism, Post-symbolism and Henri Bergson // SIR 41 (1982), 494—510; *Harris J. G.* Mandelstam's zlost', Bergson and the new acmeist aesthetics // Ulbandus Review, 2 (1982), 112—120.
47. *Ronen O.* An approach to Mandelstam, p. 303.
48. *A. De Jonge.* How a poem was hardened: Mandelstam and Ostrovsky // Stanford Slavic Studies, 4:2 (1992), 82—96.
49. *Живов В. М.* Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920—1930-х гг. («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992, 411—433.
50. *Freidin G.* Mandelstam's Ode to Stalin: history and myth // Russian Review, 41 (1982), 400—426; *Гаспаров М. Л.* Метрическое соседство Оды Сталину О. Мандельштама // Здесь и теперь, 1992, 1, 63—73.
51. *Ronen O.* Mandelstam's «Кащей». // Studies presented to prof. R. Jakobson by his students. Cambridge (Mass.), 1968, 252—264.
52. *Кацис Л. Ф.* Поэт и палач: опыт прочтения сталинских стихов. // Литературное обозрение, 1991, 1, 46—54; *Месс-Бейер И.* Эзопов язык в поэзии Мандельштама тридцатых годов. // RL 29 (1991), 243—394.
53. *Павлов М. С* О. Мандельштам: «Как светотени мученик Рембрандт (Анализ одного стихотворения) // Философские науки, 1991, 6, с. 20—30; *Лангерак Т.* Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт) // RL 33 (1993), 289—298.

КАТУЛЛ, ИЛИ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ ЧУВСТВА

I

Катулл — любимец читателей нового времени; на это звание он может притязать больше, чем любой другой античный лирик. Время его славы началось лет двести назад; до этого ему приходилось делиться читательской любовью с более именитыми классиками, но после того, как предромантики и романтики объявили, что истинная поэзия — там, где непосредственность и страсть, Катулл оказался ближе всего к этому идеалу. Рядом с ним Гораций кажется холоден, Овидий — легкомыслен, Тибулл — вял, Проперций многословен, а из их греческих образцов Алкей и Сапфо — отрывочны, а александрийские эпиграмматисты — мелки. Конечно, ученые историки античной литературы, привыкшие равно уважать каждое поэтическое слово, сохранившееся от древности, находили одинаково почтительные выражения для любого из этих поэтов; но и у них, когда заходила речь о Катулле, в этих словах обычно звучало больше теплоты и живости. А о рядовых читателях, не стесненных научным этикетом, не приходится и говорить: Катулла и переводили больше, и читали шире. Так было в XIX в., так осталось и в наши дни.

Но за популярность есть расплата: упрощенность. Чем общедоступнее образ поэта, тем он беднее и схематичнее, тем меньше он похож на сложную и противоречивую полноту исторического подлинника. Катулл вошел в сознание нового времени как открыватель романтической, духовной любви, впервые нашедший слова для этой, казалось бы, врожденной человеческой потребности. Только этим он и был интересен. Его любовный роман с вероломной светской красавицей Лесбией восстанавливался из стихотворных осколков и обсуждался до мельчайших психологических подробностей. Его двустишие о любви-ненависти (№ 85) знали даже те, кто не знал больше ничего из всей латинской поэзии:

> Ненависть — и любовь. Как можно их чувствовать вместе?
> Как — не знаю, а сам крестную муку терплю.

Но что не относилось у Катулла к этой теме, что не укладывалось в образ Катулла-влюбленного, то оставляло читателя нового времени равнодушным. Для массовых изданий во всех переводах всегда предпочитался не полный, а избранный Катулл — т. е. его любовные стихотворения (обычно расположенные в искусственной последовательности стадий реконструированного любовного романа), и лишь для оттенения их — стихи о друзьях и недругах, о брате и быте. Таким его знает и помнит большинство читателей и в наши дни.

Если же от такого сокращенного Катулла обратиться к Катуллу полному, то первым естественным ощущением будет растерянность. Во-

первых, неожиданным будет то, какую малую часть занимают любовные стихи в общем корпусе (и без того небольшой) «книги Катулла Веронского» — не более четверти всех стихотворений, не более десятой части всех строк! — а во-вторых, то, как прихотливо они разбросаны по этой книге. Тому есть своя причина. Мы не знаем, кто был составителем дошедшего до нас катулловского сборника — сам Катулл или (что вероятнее) неизвестный посмертный издатель его стихов. Но принцип, которым он руководствовался в расположении стихотворений, очевиден: он назывался «пестрота», или «разнообразие» (poikilia), он был во времена Катулла живой литературной модой, он требовал перемежать стихи разных размеров и разных тем, чтобы читателю доставляло удовольствие самому нащупывать и ощущать перекличку схожих стихотворений из разных мест книги. Античный читатель к такому чтению привык; но у современного читателя от него рябит в глазах. Попробуем же разобраться в этой пестроте; попробуем рассмотреть стихи Катулла не в порядке их расположения в сборнике, а в порядке сходства их тем и настроений.

Больше всего стихотворений в сборнике оказывается таких, которые деликатнее всего можно было бы назвать ругательными, а менее деликатно — похабными. Современному читателю они малоприятны, и начинать с них наш обзор не хотелось бы. Но не замечать их нельзя: сам Катулл выдвинул их на самое видное место. В общей сложности они составляют половину катулловского корпуса. Это — тот фон, на котором выступают все остальные, гораздо менее многочисленные группы Катулловых стихотворений.

Самое замечательное — это насколько немотивированна эта ругань. Мы видим, что Катулл разъярен — или притворяется разъяренным,— но с трудом понимаем почему. «Чтоб тебя, Коминий, мертвого, растерзали все звери сразу!» — вот все содержание стихотворения № 108; за что — неизвестно. «Дикие звери тебя породили, бесчувственную (или: бесчувственного) к мольбам!» (№ 60) — за таким стихотворением можно, конечно, вообразить, например, любовную ситуацию, однако в самом стихотворении ее нет. Зато сами бранные выражения, которыми Катулл поносит своих жертв, хоть и не очень разнообразны, но всегда очень круты. «У Эмилия рот и зад друг друга стоят!», «У Вектия тоже!», «У Руфы — тоже, да еще она и побирушка!», «Эгнаций зубы мочой чистит!», «Азиний, ты воруешь полотенца — берегись стихов!», «Талл, ты воруешь в банях — берегись плетей!», «Вибенний — тоже банный вор, а сын его — продажный мальчишка!» (№ 97; 98; 59; 39; 12; 25; 33, ср. 106). «Галл сводит племянника с теткой!», «У Мециллы за 15 лет вместо двух любовников стало две тысячи!», «Я накрыл раба над рабыней и то-то с ним расправился!», «Девка просит за себя десять тысяч — с ума она, что ли, сошла?» (№ 78; 113; 56; 41, ср. 103). «Вот бестолковый муж, который не умеет следить за женою,— сбросить бы его с моста в грязь», «Вот другой бестолковый муж, чья жена водила любовников!» (№ 17; 67). О Назоне у Катулла наготове каламбур — не совсем понятный, но заведомо непристойный (№ 112). Если вдруг он меняет гнев на милость — то в том же стиле: «Ипсифила, я о тебе соскучился, приходи немедленно!» (№ 32).

Когда Катулл снисходит до того, чтобы мотивировать свой гнев, то причина обычно бывает простейшая — любовное соперничество. «Ты, Равид, лезешь отбивать, кого я люблю,— берегись!», «Вы, кабацкие, отбили у меня девчонку — берегитесь!» (№ 40; 37). Руф отбил у Катулла

любовницу — и Катулл сразу пускает в ход привычные выражения: «у тебя козлом пахнет из-под мышек!», «и еще у тебя подагра!» (№ 77, 69, 71). Геллию Катулл доверил свою любовь, но тот злоупотребил этим и стал Катуллу соперником (№ 91) — и Катулл забирает еще круче: «Ты кровосмеситель, ты путаешься и с матерью и с сестрою», «и с теткою и с дядею», «и еще того хуже», «так только персидским волхвам впору»; Геллий пытается отбиваться ответными колкостями, но Катулл отвечает: «не боюсь!» (№ 91; 88; 89; 74; 80; 90; 116).

Иногда одна издевка цепляется за другую, и мы даже можем уследить их последовательность. Вот Катулл обращается к некоему Квинтию: «если хочешь мне быть дорог — не отнимай того, что мне дорого!» (№ 82). Это опять назревает ссора из-за женщины: «Квинтий влюблен в Авфилену,— будь ему неладно!». На Авфилену же Катулл напускается: «берешь, а не даешь: нехорошо!», а затем по накатанной дорожке: «и вдобавок блудишь с родным дядею!» (№ 100; 110; 111). Вот Катулл ухаживает за юным Ювенцием: «Я хотел бы целовать тебя без конца», «а ты гнушаешься моими поцелуями» «и предпочитаешь любить какого-то приезжего» (№ 48; 99; 81). Ухаживание происходит на глазах у приятелей Катулла — Аврелия и Фурия; они поднимают его на смех за робость, а он свирепо отвечает: «вот ужо я вам докажу, какой я мужчина!». Уезжая куда-то, Катулл оставляет мальчика под надзором Аврелия, но грозно предостерегает, чтобы тот его не трогал; и, конечно, после этого Катуллу приходится бранить Аврелия за приставания к Ювенцию и учить Ювенция отделываться от Фурия (№ 16; 15; 21; 24). А обоих соперников Катулл, по своей обычной логике, ни с того ни с сего попрекает бедностью; оба они живут впроголодь, особенно Фурий (№ 23), у которого и вилла-то в закладе (№ 26).

Кроме любовных причин для брани иногда угадываются политические — но именно лишь угадываются. В эпиграммах Катулла мелькает имя его знаменитого современника Юлия Цезаря, но только на втором плане. На первом плане — ничтожный Цезарев офицер по имени Мамурра, которого Катулл ненавидит гораздо более люто: «Мамурра и Цезарь — мерзавцы, друг друга стоят, с одними девками гуляют» (№ 57), «Мамурра — мот и развратник, а Цезарь и Помпей ему потворствуют» (№ 29), «другие цезарианцы тоже хороши: один безголов, другой немыт, третий воняет» (№ 54); «не лучше ли помереть, коли такие идут в гору?» (№ 52). Конечно, и такие стихи малоприятны для Цезаря; но Катулл гордо заявляет: «Сердишься, Цезарь, иль нет,— а мне наплевать» (№ 93). Однако о Цезаре он больше не пишет, а сосредоточивается на Мамурре, которому приклеивает кличку «Хрен»: «Хрен блудит — потому что он и есть хрен» (№ 94), «Хрен большой человек, да все-то он лишь большой хрен» (№ 115), «Хрен тщеславится поместьем, а оно убыточно» (№ 114), «Хрен лезет в поэты, а Музы его — вилами!» (№ 105). Разгадать политическую позицию Катулла по таким стихам нелегко. Мелькает у Катулла имя и другого политического современника, Цицерона (№ 49), с комплиментами самыми гиперболическими, но такими бессодержательными, что сам собой напрашивается вопрос: не издевка ли это? (ср. № 42).

Наконец, иногда для брани находятся причины более тонкие — эстетические. «От речей Сестия у меня простуда!» (№ 44). «Суффен всем изящен, да только не стихами!» (№ 22). «Аррий манерничает выговором!» (№ 84). Здесь Катулл оживает как поэт. Атмосфера кромешной

брани редеет, мир перестает быть таким однообразно раздражающим. У Катулла, кроме врагов, есть и друзья, стихи которых ему нравятся; и свое удовольствие он изъявляет с обычной гиперболической безудержностью. «Кальв, я спать не мог от радости после того, как мы вместе взапуски сочиняли стихи!» (№ 50). «Цинна написал поэму, которая переживет века!» (№ 95). «Цецилий, твои стихи прекрасны — приезжай скорей и послушай мои!» (№ 35). Впрочем, для оттенения и тут Катулл не обходится без колкостей: поэму Цинны он противопоставляет стихам популярных графоманов, задушевного друга Кальва обзывает «шиш красноречивый» (№ 53) и в шутку грозит уморить его стихами дурных поэтов (№ 14).

Кроме литературных приятелей у Катулла есть и просто приятели. С ними он застольничает («Мальчик, налей нам неразбавленного вина!» — № 27; «Фабулл, приходи ко мне в гости, только со своим угощением!» — № 13), их любовными похождениями любуется («Ах, как любят друг друга Септимий и Акма!» — № 45), а когда не может любоваться, то требует, чтобы они сами о них рассказывали все подробности: «Корнелий, расскажи: не выдам!» (№ 102), «Камерий, где ты притаился?» (№ 55), «Флавий, что-то с кем-то у тебя есть, а ты молчишь — нехорошо!» (№ 6). Тон этих стихов светлый и игривый, но они на удивление немногочисленны.

Место действия всех этих стихов — столичный Рим (или загородная вилла, как в № 44), реже — родная провинциальная Верона (№ 67). Но однажды поэт с друзьями вырывается из Италии в поездку на Восток — в Вифинию, азиатскую область между Мраморным и Черным морями. К нашему удивлению, восточных впечатлений в стихах Катулла мы не видим: о Малой Азии говорится только в грустной элегии над могилой погребенного там Катуллова брата (№ 101) да в маленькой поэме о фригийском религиозном герое Аттисе, которую можно было написать и не выезжая из Рима (№ 63). Зато о возвращении на родину он пишет радостно и живо: «Пора домой, Катулл; разойдемся по домам, спутники!» (№ 46), «Кораблик мой, по каким только волнам ты не нес меня из Азии в Верону!» (№ 4), «Как счастлив я вернуться на свою виллу на озерном берегу!» (№ 31). Но и этот эпизод не обходится без раздражающих неприятностей: Катулл надеялся разжиться в этой поездке, а начальник не дал ему такой возможности (№ 10); и вот, встретясь с такими же искателями удачи, своими друзьями Веранием (ср. № 9) и Фабуллом (ср. № 13), он спрашивает их: больше ли им повезло (№ 28)? или их начальник тоже предпочитал им всяких мерзавцев (№ 47)?

Таков фон поэзии Катулла, таковы его перепады от самой лютой брани (чаще) к захлебывающемуся восторгу (реже). На этом фоне и вырисовывается во всех своих разветвлениях та лирическая тема, которая позднейшему читателю представляется у Катулла главной — любовь к Лесбии.

Нет нужды считать Лесбию единственной (или «единственной настоящей») любовью Катулла и относить к ней все, какие возможно, безымянные любовные упоминания в его стихах. Лесбия упоминается по имени в 13 стихотворениях Катулла, не более того. Но и они дают гамму любовных переживаний, достаточную, чтобы ближние потомки учились по ним писать о любви, а дальние занимались реконструкцией Катуллова романа.

Вот восторженное любование издали: «Лесбия, только я тебя увижу, как весь обмираю,— верно, это от праздности!» (№ 51; концовка в высшей степени неожиданная, и мы к ней еще вернемся). Вот ликование безмятежного сладострастия: «Лесбия, будем целоваться, не считая поцелуев,— чтоб не сглазили!», «Лесбия, будем целоваться, считая поцелуи до бесконечности,— чтоб не сглазили!» (№ 5 и 7). Вот чувства дополняются рассуждениями: «Квинтия — и та хороша лишь по частям, а моя Лесбия — вся» (№ 86); «как, какую-то девку кто-то сравнивает красотою с моей Лесбией?» (№ 43). Вот любовное притворство: «Лесбия меня бранит — значит, любит: провалиться мне, я ведь тоже!» (№ 92); «Лесбия бранит меня при муже — тем хуже, если ему невдомек, что это значит!» (№ 83). Вот ревность: «Лесбия предпочитает мне другого, а у него воняет изо рта!» (№ 79). Вот жалобы: «Лесбия, я тебя любил и был верен, как никто!» (№ 87). Вот счастливая передышка: «Лесбия снова уступила моим желаниям — о, блаженство!» (№ 107). Вот страдания отвергнутого, который не может подавить любви: «Я тебя любил, Лесбия, не как любовницу, а как родную; но теперь я знаю тебя, и хоть люблю, но уже не так по-доброму». (№ 72); «До того ты меня довела, что уже не могу по-доброму, но не могу и не любить» (№ 75). И наконец: «Лесбия, так когда-то мной любимая, блудит теперь по подворотням!» (№ 58).

К этому ряду примыкает еще десяток стихотворений; имя красавицы в них не упомянуто, но перекличка мотивов привязывает их к предыдущим. Безмятежность: «Ах, милый воробышек, над которым милая развлекает свое томление!» (№ 2); «Бедный воробышек, ты умер, и глазки милой теперь заплаканы!» (№ 3). Разочарование: «Милая клянется мне в верности — но такие клятвы писаны на воде» (№ 70); «Милая предлагает мне любовь на всю жизнь — о, если бы она могла исполнить обещание!» (№ 109). «Не могу сказать дурного слова о милой: если б мог, мне стало бы легче» (№ 104). Передышка: «Мы примирились — сожжем по обету кучу дрянных стихов, только не моих, а чужих!» (№ 36: Катулл в духе и шутит). Душевные страдания: «И ненавижу и люблю одновременно — какая мука!» (№ 85); «Я был честен в любви — воздайте же мне, боги, помогите исцелиться!» (№ 76); «Крепись, Катулл: она не любит — не люби и ты, ей же хуже!» (№ 8). И наконец: «Передайте ей, друзья: пусть надрывает всех своих любовников, но обо мне забудет: она подкосила меня, как цветок» (№ 11).

Так круг чувств, знакомый нам по прежним стихам Катулла — ликующий восторг и яростный гнев,— расширяется двумя новыми: это трудное размышление и изнуряющая тоска. Они подхватываются в еще немногих стихотворениях (романтические филологи охотно представляли их «последними строками» Катулла): «Тяжко жить! лучший друг мучит больше всех» (№ 73); «Корнифиций, плохо твоему Катуллу, а ты и не утешишь!» (№ 38); «Альфен, не ты ли побуждал меня к любви, а теперь покинул в беде?» (№ 30). Они перекликаются с двумя стихотворениями памяти мертвых: одно — памяти брата над его могилою на чужбине (№ 101), другое — на смерть жены Кальва с утешением другу (№ 96). А на скрещении этих двух тем, любовной и погребальной, вырастает самое большое из лирических стихотворений Катулла — элегия к Аллию (№ 68), которая начинается горем о брате, а потом вклинивает горе о брате в середину воспоминаний о минувшей любви и перемежа-

ет их — к большому удивлению современного читателя — совершенно, казалось бы, необязательным мифом о Лаодамии.

С этим мифом мы переходим к последней части катулловского творчества — к «большим стихотворениям», или «ученым стихотворениям», занимающим середину «книги Катулла Веронского». Это, прежде всего, два эпиталамия, свадебные песни, одна — в римских декорациях (№ 61), другая — в греческих (№ 62); с ними перекликается короткий гимн Диане (№ 34), тоже стилизованный под обрядовую песню. Это покамест все же произведения лирические. Далее следует уже упоминавшаяся маленькая поэма о фригийском Аттисе (№ 63) — уже эпическая, хотя с лирическими монологами в середине и с молитвою от автора в конце. Далее — самое большое произведение Катулла, мифологическая поэма о свадьбе Пелея и Фетиды, половину которой, впрочем, занимает вставка с пересказом совсем другого мифа — об Ариадне, брошенной Тесеем (№ 64). Это уже произведение чисто эпическое, безличное, естественно вызывающее у большинства читателей вопрос: «зачем лирик Катулл это писал?» И наконец, произведение не личное и даже не безличное, а написанное как бы дважды от чужого лица: переведенная из греческого поэта Каллимаха элегия, написанная от лица волос александрийской царицы Береники, обращенных в одноименное созвездие (№ 66, с сопроводительным стихотворением № 65). По объему эти большие вещи составляют почти половину всего катулловского корпуса. Но в традиционные представления о Катулле-лирике они решительно не укладывались, и филологи прошлого века от них отворачивались: считалось, что это досадная дань великого поэта мелким модам своего века, только и всего.

Мы видим: то, что называется творчеством Катулла, в высшей степени неоднородно. Перед нами как бы не один, а три Катулла: Катулл бранный, Катулл ученый и Катулл влюбленный. Читатели нового времени привыкли замечать из них только одного: последнего. Нам же предстоит всмотреться, как связываются эти три лика между собой и как складывается из них, если можно так выразиться, Катулл настоящий?

2

Наименее понятен для нынешнего читателя первый Катулл — бранный и ругательный. Обилие и тон таких стихов пытались объяснить по-разному. Говорили, что это проявление юношеской несдержанности; говорили, что это избыток южного темперамента; говорили (и говорят), что это выражение общественного кризиса, сопутствуемого жестоким разочарованием во всех традиционных ценностях. Все эти объяснения недостаточны. Для того чтобы такие стихи могли писаться, читаться и цениться, необходима совсем особенная социально-культурная ситуация, для XIX в. с трудом представимая (для XX в.— легче). Ключевое слово для понимания этой ситуации подсказывает сам Катулл: это «праздность», «досуг» (по-латыни «otium») в той самой концовке стихотворения № 51, которая кажется современному читателю неожиданной и расхолаживающей:

Праздность, мой Катулл, для тебя зловредна,
Праздности ты рад, от восторга бредишь,
Праздность в прошлом много царей и славных
  Градов сгубила.

«Проблема досуга» — словосочетание, которое в наши дни вновь стало ходовым. Проблема досуга возникает, когда в обществе повышается благосостояние и человеку больше не нужно прилагать столько усилий, сколько прежде, для борьбы за жизнь. Уже удовлетворены физические потребности и еще не развились душевные потребности; образуется духовный вакуум, и он ощущается как тяжелая тоска — «одни страданья, плоды сердечной пустоты». Такие переломы бывают в жизни каждого общества по нескольку раз — по мере того, как достаток распространяется с узкой верхушки общества во все более широкие средние слои. Не миновал такого перелома и Рим.

Катулл жил в I в. до н.э. Рим всего лишь сто лет как стал великой державой, практическим хозяином всего Средиземноморья. В Рим стекалось богатство, за богатством следовал досуг, за досугом — тоска. У дедов катулловского поколения на тоску не оставалось времени: они шли на военные походы, на возделывание полей, на управление делами общины — три занятия, которые только и считались достойными свободного гражданина. Теперь войну вели профессиональные солдаты, поля обрабатывали пленные рабы, а политика превращалась в борьбу за власть, в которой каждый чувствовал себя обиженным. Досуг приглашал задуматься: для чего все это? — а задумываться римлянин не привык, и мысль его заносило на каждом повороте. Привычки отцов не годились, а новых привычек не было. Кто пытался думать, тот приходил к выводу об относительности всех ценностей: «что честно и что стыдно, не для всех таково, а считается таковым лишь по установлению предков»,— писал Корнелий Непот, историк, приятель Катулла и адресат его теплого посвящения (№ 1). А кто не пытались думать, те лишь метались, не зная,

откуда такая
Камнем гнетущая грудь, появилась страданий громада.
...Не сознавая, чего они сами хотят, постоянно
К мест перемене стремясь, чтоб избавиться этим от гнета.
...Так-то вот каждый бежит от себя и, понятно, не может
Прочь убежать: поневоле с собой остается в досаде,—

так писал другой сверстник Катулла, поэт-философ Лукреций (III, 1055—69), а за ним повторяли несчетные позднейшие поэты и прозаики.

Слово «досуг» было на уме у многих; хлопотливый мыслитель Цицерон вновь и вновь пытался представить, каков должен быть «досуг с достоинством», otium cum dignitate («За Сестия», 98 и др.). А тем временем люди общества сами заполняли образовавшийся вакуум «досугом без достоинства». У их предков не было свободных часов, но были свободные дни. Будни чередовались с праздниками, посвященные богам праздники давали необходимую разрядку после напряженного труда: праздник — это будни наизнанку, в праздник работа уступала место обжорству и пьянству, а чинность разнузданности (таковы были прежде всего зимние «Сатурналии, лучший праздник года» (№ 14), когда даже рабы менялись местами с господами). Разумеется, буйное сквернословие, наследие древних обрядов культа плодородия, было в этой про-

грамме непременной частью. Вот таким же разгулом и сквернословием стал заполняться досуг имущих сословий и тогда, когда он стал повседневным. Даже краса римского сената, Сципион Эмилиан и его друг Лелий (за два поколения до Катулла), на досуге «невероятно ребячились, вырываясь в деревню из Рима, точно из тюрьмы... и развлекались, собирая ракушки и камушки». (Цицерон, «Об ораторе», II, 22); и это были самые просвещенные люди тогдашнего Рима, а времяпрепровождение остальных было, видимо, гораздо менее невинным. Вот тот эмоциональный фон, на котором выступает для нас разгул Катулловых чувств и слов.

Это дальний фон; есть и ближний. Все особенности досужего римского быта становились еще заметнее в молодежном римском быту. Взрослые люди развлекались по своим домам; молодые и холостые — гуляли компаниями. Их мало стесняли: считалось, что молодой человек должен перебеситься, а потом жениться и вести хозяйство. Разумеется, в таких компаниях дружеские счеты, вино и женщины составляли главное содержание жизни. При этом компании были чисто мужские: пили вместе, гуляли порознь, зато обо всех своих любовных похождениях прежде всего рассказывали приятелям; кто уклонялся, тому жестоко пеняли, как у Катулла в стихотворениях № 6, 55, 102. Картинку такой пирушки — с пьяной гетерой вместо председателя — мы находим в восьми строчках стихотворения № 27 (переведенного когда-то Пушкиным). Разумеется, в таком тесном кругу каждая размолвка и каждое примирение переживалось всеми, раздувалось в великое событие и порождало целые водопады восторгов и поношений. Это была игра, нарочитая бравада юношеского буйства, такое же сознательное выворачивание наизнанку правил повседневного быта, как и на сатурнальных празднествах. Тип юноши-гуляки уже существовал в литературе — в греческой «новой комедии», пересаженной на римскую сцену Плавтом и Теренцием за сто с лишним лет до Катулла; молодые приятели Катулла брали его за пример поведения, как нынешние молодые люди берут модных героев кино. Что это была игра, участниками вполне осознавалось; Катулл пишет (№ 10):

Целомудренным быть, благочестивый
Сам лишь должен поэт, стихи — нимало.
У стихов лишь тогда и соль и прелесть,
Коль щекочут они, бесстыдны в меру.

В этой заботе о демонстративной разнузданности и складывается поэтика Катулловых неистово бранных и восторженно ликующих стихов.

Гай Валерий Катулл жил в Риме и упивался модной прелестью этого молодежного быта. Это особенно пленяло его, потому что сам он не был римлянином по рождению — он приехал в Рим из Вероны в долине По. Эта область считалась еще не Италией, а провинцией (Предальпийской Галлией), и жители Вероны не обладали правами римского гражданства. Но борьба за распространение гражданства на Предальпийскую Галлию уже велась (в частности, этого добивался и впоследствии добился Юлий Цезарь), и для богатых и знатных уроженцев таких городов, как Верона, доступ к римскому гражданству уже был вполне возможен. Отец Катулла, несомненно, был в Вероне человеком богатым

и знатным: у него была вилла на озере Гарда (№ 31), он был знаком с Цезарем, и Цезарь живал у него (Светоний, «Цезарь», 73). Посылая Катулла в Рим, отец хотел, по-видимому, дать ему образование, ввести его в хорошие дома, а может быть, и присмотреть жену: тогда дети Катулла считались бы уже римскими гражданами и имели бы доступ к политической карьере. Он даже купил для сына загородную виллу недалеко от аристократического Тибура (№ 44): ясно, что Катулл жил в Риме привольно, и его жалоба, что «в кошельке его только паутина» (№ 13) — лишь шутка в знакомом нам гиперболическом его стиле.

Когда Катулл появился в Риме, мы не знаем. Даты его жизни недостоверны. Хроника IV в. сообщает, что родился он в 87 г. до н. э. а умер в 57 г. до н. э.— тридцати лет от роду. Однако в стихах Катулла есть заведомые упоминания о событиях 55 г. (№ 11; 29; 45; 113). Видимо, или «тридцать лет» — округленная цифра, или Катулл родился позже, около 84 г. Молодость он провел в Вероне. Вскоре после совершеннолетия он лишился брата, скончавшегося в поездке на Восток по делам, нам не известным (№ 68, 19). Видимо, отец после этого и перенес свои надежды на Катулла, послав его в Рим. В 62—61 гг. наместником Предальпийской Галлии был Квинт Метелл Целер, знатный, но бесцветный сенатор; может быть, именно ему отец Катулла порекомендовал сына. Во всяком случае, в Риме мы сразу видим Катулла посетителем дома Метелла и даже любовником его жены Клодии (№ 83) — потому что, как мы увидим, именно Клодию воспевал Катулл под именем знаменитой Лесбии. Метелл вскоре умер; тогда Катулл переходит в свиту другого сенатора, Гая Меммия — это при нем он совершает в 57 г. поездку в Вифинию, и это на него он бранится, не сумев разбогатеть (№ 10; 28).

Но своим человеком чувствовал себя Катулл в другой компании. Это был кружок Гая Лициния Кальва, молодого оратора и поэта, дружбою с которым Катулл так гордился (№ 14; 50; 96). Потомки упоминали их рядом, до нас сохранились только стихи Катулла, но при жизни ведущей фигурой был, несомненно, Кальв, хоть и младший из двоих. По-видимому, к этому же кружку принадлежали несколько других молодых поэтов: Гельвий Цинна, вместе с Катуллом ездивший искать счастья в Вифинию (№ 10); Корнелий Непот, адресат Катуллова посвящения (№ 1), более известный как историк; может быть — тот Цецилий, которого Катулл приглашал в гости к себе в Верону (№ 35); все они были тоже из Предальпийской Галлии и образовывали как бы маленькое землячество. Это одна сторона интересов кальвовского кружка. Другая сторона была политическая. Кальв был потомком древнего рода, гордившегося традициями «борьбы за народ», его отец Лициний Макр (трибун 73 г.) был видный оратор и историк-пропагандист, которому Саллюстий приписывает патетическую речь за возрождение древней народной свободы. Кальв не сделал ораторской и политической карьеры, потому что был мал ростом и слаб здоровьем, но выступал он часто, репутацию имел хорошую, а Катулл сопровождал его на форум и писал ему шутливые комплименты (№ 53).

Таким образом, не нужно преувеличивать разочарование и отвращение Катулла к политике. Вино, женщины и песни поглощали его вечер, но не день; по утрам он, как все, ходил с визитами, сопровождал покровителей, толпился и шумел в публике на судебных процессах и народных сходках, а при случае участвовал в уличных политических драках,

которые в эти годы были в Риме делом повседневным. Но, конечно, это не значит, что он имел за душой какую-то политическую программу. Политических партий в Риме не было, а были политические клики вокруг сенаторов, соперничавших в борьбе за влияние и власть. Таких клик было много, борьба их уравновешивала, и политическая жизнь Рима 70—60-х годов текла бурно, но ровно. Однако в 60 г., как раз когда Катулл появляется в Риме, положение изменилось: Юлий Цезарь (еще не полководец, а только политикан) организовал союз между вождями двух сильнейших группировок, Помпеем и Крассом («первый триумвират»), и после этого они сразу пересилили разноголосицу остальных сенаторских клик. Ненависть оттесненных соперников к Цезарю стала поголовной, в ней объединялись и старые олигархи вроде Метелла, и «поборники народа» вроде Кальва; памфлеты и эпиграммы ходили во множестве. В эту травлю был быстро вовлечен и новоприехавший Катулл, и она отложилась в его стихах против Мамурры и Цезаря. Но брань оказалась недолгой: как только выяснилось, что позиция у Цезаря прочная, мелкие враги постепенно стали переметываться к нему в друзья. Так сделал Меммий, покровитель Катулла; так сделал Цинна, товарищ Катулла по службе у Меммия; так сделал Кальв; и, наконец, «хотя Катулл, по собственному признанию Цезаря, заклеймил его вечным клеймом в своих стишках о Маммуре, но когда поэт принес извинения, Цезарь в тот же день пригласил его к обеду, а с отцом его продолжал поддерживать дружеские отношения» (Светоний, «Цезарь», 73). Самое позднее упоминание Катулла о Цезаре (№ 11) мимоходно, но уже комплиментарно. Не нужно удивляться, что столь краткая вражда нашла выражение в столь непристойной бранной форме. В Риме это было привычно: даже деликатный Цицерон, когда ему приходилось обвинять Пизона (тестя Цезаря: того самого, которого не добром поминает Катулл в № 28 и 47) или Марка Антония, высыпает на их голову весь набор традиционных попреков теми же блудными пороками, без связи с делом и без правдоподобия, почти как соблюдая обряд. Так, не только частный быт, но и общественный быт питал катулловскую поэтику эмоционального разгула.

Но весь этот хаос чувств и слов, заполнявший пустоту «досуга без достоинства», был не таким уж простым и саморазумеющимся рецидивом народного праздничного «мира наизнанку», как это могло бы показаться. Досуг освобождал человека для неформального общения — не делового и не обрядового, не гражданского, а человеческого. Здесь, в этом беспорядке вседозволенности, общество постепенно отбирало и соединяло в систему элементы тех новых культурных ценностей, которых не знал старый Рим: «человечности» (humanitas) и «столичности» (urbanitas). Именно от этой новооткрытой «человечности» пошел последующий европейский гуманизм всех веков, а от этой «столичности» — то (еще более трудно определимое) качество, которое в средние века звали «вежеством», в новое время «светскостью», а в наши дни «культурностью». Все знают всеобъемлющую формулу гуманизма: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо»,— но не все помнят ее первоначальный контекст. Это начало комедии Теренция, поставленной за сто лет до Катулла («Самоистязатель», 75—77): ворчливый старик любопытствует, почему его сосед так странно ведет себя, тот восклицает: «Неужели у тебя столько досуга, что ты от своих дел еще и о чужих за-

ботишься?». А любопытный важно заявляет: «Я человек...» и т.д. Что человечность начинается с досуга, древние римляне помнили хорошо.

«Человечность» была свойством внутренним, она воспитывалась раздумьями и попытками познать самого себя (и ближнего своего), она питалась чтением греческих философов; в нашу пору над всем этим торопливо трудился, например, Цицерон. А «столичность» была свойством внешним, как бы оболочкой этой человечности — этикетом общения, обходительностью, учтивостью, любезностью, изяществом, легкостью, остроумием; она воспитывалась чутьем и опытом, на пробах и ошибках, и в нашу пору над этим трудились в своих комплиментах, подшучиваниях и перебранках именно Катулл и его товарищи по молодежным кружкам. Именно эти качества для него — главный критерий в суждениях о человеке, его поступках и произведениях: «умно», «остро», «тонко», «небезвкусно», «не без лоска», «утонченно», «воспитанно» — все эти синонимы светского поведения так и мелькают в его стихах (№ 10; 12; 13; 43; 50 и т. д.), именно им он радуется в Кальве, за отсутствие их бранит Азиния, странному сочетанию «вежества» в жизни и невежества в стихах дивится у Суффена. Все это — свойства деликатные, главное здесь — чувство меры, отделяющее шутливость от грубого шутовства: Эгнатию кажется изящным во всех случаях жизни улыбаться до ушей (№ 39), Азиний считает милой шуткой воровать у приятелей платки в застолье (№ 12), и Катулл втолковывает им, что и то и другое не имеет ничего общего со «столичностью». А Катуллу, быть может, таким же точно образом пеняли за грубость иных его выражений Цинна или Кальв. Так общими усилиями создавались и осознавались те нормы новой культуры человеческих отношений, которые в следующем поколении, на рубеже «золотого века» Августа, будут уже усваиваться смолоду и казаться врожденными, естественными и само собой разумеющимися.

Оттачиванию нового искусства человеческого общения служило и то занятие, которое так любили в кружке Катулла и Кальва: стихотворство. Легкая поэзия на мелкие случаи из жизни была в Риме не то что внове, но, во всяком случае, не в почете. Она появляется вместе с появлением «досуга»: сперва, при дедах Катулла, в хаотическом жанре стихотворной «смеси» (satura), потом, при отцах Катулла, в более отчетливой форме эпиграмм (перенимаемой у греков). При Катулле и Кальве сочинение таких стишков уже почти вошло в моду: их писали даже суровые блюстители древних нравов Катон Младший и Марк Брут, и они тоже были бранными и непристойными. О потомках нечего и говорить: их безымянные любительские упражнения в этом жанре сложились даже в неудобопереводимую книгу, которая дошла до нас под заглавием «Приапеи». А через полтораста лет после Катулла кроткий Плиний Младший своими подражаниями таким стихам даже навлек на себя упреки друзей и оправдывался, напоминая, что на то и досуг, чтобы быть непристойным, что все-де так писали и что сам Катулл сказал, как поэт должен быть сердцем чист, а стихами игрив («Письма», IV, 14, 5). Однако покамест до этого было далеко: Катулл и Кальв в своем отношении к легким стихам могли чувствовать себя новаторами. Они первыми стали эти застольные экспромты сохранять, отделывать и отглаживать — стали относиться к ним не как к бытовым, а как к литературным фактам. Стихи эти по-прежнему назывались «безделки» (nugae), это было почти обозначение жанра, но «безделки» эти собирались и из-

давались, и Катулл писал над ними: «Пусть переживут они не одно столетие» (№ 1). Светский досуг начинает вырабатывать свой язык. Как под пером Цицерона «человечность» теренциевского любопытного старика превращается в новую для Рима философию, так у Катулла с товарищами «столичность» пьяной светской компании превращается в новую для Рима поэзию. Само собой это не давалось: нужен был труд, и немалый.

Таким образом, не нужно преувеличивать в Катулле «естественность», «непосредственность», с которой он выплескивал в стихи любой мгновенный порыв души. «Естественные натуры» стихов не пишут. Чтобы писать стихи — а особенно стихи в формах новых и непривычных, но строгих и сложных,— нужно иметь трезвый ум и творческую волю. Сочинять стихи значило: пропускать разгул буйного чувства через фильтр обдуманного слова. Здесь Катулл ругательный уступает место Катуллу ученому. Посмотрим, как это происходит.

3

Одно из самых простых и, по-видимому, ранних стихотворений Катулла — это № 17, плясовая насмешка над бестолковым мужем молодой жены. В ней отчетливо чувствуется подражание народной поэзии — такие песни-издевки были в латинском фольклоре и назывались «фесценнинами». Но размер, которым это стихотворение написано, не имеет ничего общего с теми размерами, какие знал латинский фольклор. Это размер греческий, называвшийся «приапейским», ассоциировавшийся с непристойными темами, употреблявшийся в Греции редко, а в Риме едва ли не впервые. Народная шутка в таком размере звучала так же странно, как звучала бы, скажем, русская частушка, изложенная гекзаметром.

Катулл не только здесь проявляет свой интерес к традиционным народным формам. Два его стихотворения — эпиталамии, свадебные песни (№ 61 и 62). Содержание их традиционно, а стих — опять-таки нет; гликоническим размером эпиталамии в Риме не писались, а гекзаметром не пелись вообще нигде: гекзаметр — размер не песенный. Были и менее явные традиции согласования метрики и тематики: например, стихи обличительные и бичующие назывались и писались ямбами (у самого Катулла таковы, например, № 29 и 37). А Катулл и здесь отступает от традиции: одно обличение изменницы он облекает в лирический одиннадцатисложник (№ 58), а другое в нежную сапфическую строфу (№ 11); и наоборот, разговор с самим собой, самоанализ и самоубеждение, влагает в суровые ямбы (№ 8). Любимый катулловский одиннадцатисложник — тот размер, которым открывается его сборник,— современному читателю кажется легким и естественным, а современников вводил в недоумение: это был размер без роду и племени, даже греками употреблявшийся редко и пришедший к римлянам едва ли не из низов греческой поэзии — александрийских эстрадных песен, которые слушались охотно, а уважались мало. У Катулла это эксперимент, оказавшийся удачным; из таких экспериментов, переставших ощущаться экспериментами, состоит едва ли не весь Катулл.

Какова метрика — таков и стиль. Переводы упрощают Катулла, нивелируют его язык под современный, устоявшийся, гладкий и легкий.

А на самом деле в нем соседствуют высокие архаизмы и словечки из модного разговорного языка, галльские провинциализмы и обороты, скопированные с греческого, тяжелая проза и новые слова, сочиненные самим Катуллом. Киренский край он вычурно называет «ассафетидоносным» (№ 7), буйство — на греческий лад «вакханством» (№ 64) и в то же время в знаменитых стихах о поцелуях (№ 5 и 7) называет поцелуй не по-столичному, «suavium», а по-областному, «basium», просторечными же уменьшительными словцами у него пестрят все страницы: не глаза, а глазки, не цветок, а цветик, не друг, а дружок, не Септимий, а Септимчик. Некоторые особенности просвечивают даже в переводе: когда большое стихотворение № 65 укладывает 24 длинные строки в одну-единственную фразу со множеством сочинений, подчинений и перебивок, то здесь трудно не почувствовать педантствования, а когда поэт вновь и вновь называет себя в третьем лице, не «я», а «твой Катулл» и пр. (№ 13; 14; 38; 44 и т.д.), то здесь трудно не почувствовать жеманничанья. Перед нами как бы плавильная печь, в которой выплавляется, но еще не выплавился латинский поэтический язык. Катулл знает, какова его цель: изящество, легкость и соразмерность; но какие нужны для этой цели средства, он не знает и пробует то так, то иначе.

Если языковая сторона стиля ускользает от перевода, то образная сторона стиля в переводе сохраняется; и читатель легко заметит, что и здесь не все похоже на поэта «естественного» и «стихийного». Так, радостное и пылкое стихотворение о несчетных поцелуях (№ 7) оказывается украшенным упоминанием о «Кирене асафетидоносной» с оракулом Аммона и могилой Батта, т. е. намеком на родину и предка александрийского поэта Каллимаха, кумира молодых поэтов. Так, другое столь же непосредственное стихотворение, о птенчике Лесбии (№ 2), заканчивается тремя строчками сравнения с мифом об Аталанте, такого неожиданного, что издатели предпочитают отделять его в особый отрывок (№ 2b). Так, в шутливое стихотворение о Лесбии и дурных поэтах (№ 36) врезается залп мифологической учености — перечень известных и малоизвестных мест, где чтится богиня Венера; так, стихотворение об удачном возвращении из Азии в Верону обрастает такими географическими названиями, которые даже римскому читателю были непонятны без пояснений; мифологией же украшается дружески непринужденное стихотворение № 55, географией же — любовное, трагическое № 11, а этнографией — свирепо ругательное № 90. Для нашего времени словосочетание «ученый поэт» не звучит комплиментом, а для катулловского звучало. Именно так он и запомнился потомству: позднейшие авторы чаще называют его «ученый Катулл», чем, например, «тонкий Катулл», или «сладострастный Катулл». И эта ученость, как мы видим, не ограничивается большими мифологическими стихотворениями, а распространяется и на подлинную лирику.

Насколько рассчитаны у Катулла и пылкая небрежность, и тяжеловатая рассудительность, легче всего увидеть, обратив внимание вслед за метрикой и стилем на композицию его стихов. В «книге Катулла Веронского» три части: сперва «полиметры», мелкие стихотворения, написанные пестрыми лирическими и ямбическими размерами (№ 1—60), потом большие вещи (№ 61—68), потом «эпиграммы», написанные традиционным размером — элегическими двустишиями (№ 69—116). Это очень формальное деление; но для Катулла оно значимо — в каждой из

этих внешних форм у него по-особенному разворачивается и содержание.

Мелкие разноразмерные стихотворения, «безделки» — это та область, где Катулл охотнее всего играет в непринужденность и беспорядочность. Иногда он простейшим образом повторяет вновь и вновь одно и то же («как смешно, как смешно!» — № 56, «плохо мне, плохо!» — № 38, «ты велик, велик Цицерон!» — № 49), иногда — с усилением и нагнетанием (издевательства над Амеаной — № 41 и 43, плач над Лесбииным птенчиком — № 3). Усиление подчеркивается повторением строчек (сперва Катулл кратко выругается, потом растолкует почему, а потом повторит ругательство — № 16; 36; 52; 57); эти повторения становятся как бы ступеньками, по которым идет нарастание чувства (любви Септимия и Акмы — № 45, гнева на подругу-похитительницу — № 42); а потом такое усиление перерастает в усложнение, и подчас очень тонкое (№ 8: первая половина — о том, каково Катуллу, потерявшему любовницу; вторая половина — о том, какoво будет любовнице, потерявшей Катулла; а финальный повтор вдруг напоминает, что это еще когда-то будет, а пока он все не в силах о ней забыть). При всей этой игре усилений у читателя все время остается ощущение, что он кружится на одном месте, и вспоминается поэтика народных песен с припевами (которым Катулл так умело подражал № 62 и 64). Если Катулл хочет, чтобы такое стихотворение было комическим, он употребляет или каламбур (№ 26), или редкое словцо (№ 53 — «шиш красноречивый!»), или гиперболу (№ 13: «ради моего благовония ты захочешь весь обратиться в нос!»), или нагромождение неожиданных сравнений (№ 25) и т. п. Самое эффектное его средство — ирония, когда говорится одно, а внушается противоположное (№ 42: «грязная шлюха, вороти мои стихи! Не действует? Тогда — честная и чистая, вороти мои стихи!»), или даже двойная ирония (как в № 16, где так и не ясно, как надо понимать слова «целомудренный» и «благочестивый» — по смыслу иль по контексту, т. е. наоборот?).

Эпиграммы — напротив. Их размер, элегическое двустишие из гекзаметра и пентаметра, спокоен и уравновешен: стих уравновешивает стих, полустишие — полустишие, размер как будто сам напрашивается для стихов спокойных и рассудительных. Это в нем слышали греки, это в нем слышит и Катулл; и он строит их как рассуждения: «если... то», или «или... или», «не то..., а это». Здесь он не кружится чувством, а движется мыслью: начинает от одного утверждения, а приходит к другому. Если бы знаменитое «Ненавижу и люблю» (№ 85) было написано лирическим размером, он повторил бы это «ненавижу и люблю» раза три на разные лады, ничего не добавляя, кроме восклицательных знаков, и стихотворение получилось бы всем на радость. Но он пишет его дистихом, он не изливает свое чувство, а задумывается над ним — «почему я люблю и ненавижу?» — и огорчен оттого, что не может этого объяснить в двух строчках. Зато может объяснить в четырех и объясняет (№ 75): «это значит, что от любовной обиды мой ум сам на себя восстал: не могу тебя уважать, но и не могу не любить». Но и этого ему мало (вдруг непонятно, что он хочет сказать, говоря «уважать», буквально — «хотеть добра»?) — и он пишет объяснение к объяснению, уже в восьми строчках (№ 72); «это значит, что раньше я тебя любил не как любовницу, а как родную...» и т. д. И это — в стихах о самом мучитель-

ном и болезненном чувстве своей жизни. После этого неудивительно, что на более легкие темы он пишет с такой же четкой связностью (№ 92: «Лесбия меня бранит — значит, любит! Потому что и я ее люблю — а все время браню»), а когда хочет сделать свои дистихи комическими, то обращается не к игре слов, а к игре мысли, к чудесам парадоксальной логики: «я надеялся, Геллий, что ты не отобьешь у меня подругу,— я полагал, что ты выше пошлого блуда, и интерес твой начинается сразу с кровосмешения; но ты подвел меня и отбил ее,— грустно!» (№ 91).

Наконец, в больших произведениях у Катулла появляется третий принцип построения, самый трудный — концентрический. В маленькой поэме о свадьбе Пелея и Фетиды (№ 64) он подсказан александрийскими образцами: там, судя по другим римским подражаниям, в обычае было вставлять рассказ в рассказ, причем по возможности со сходными мотивами, но с контрастным настроением. Так Катулл в рассказ о счастливой свадьбе смертного Пелея и богини Фетиды (от них потом родится Ахилл, но Фетида покинет Пелея и вернется в родное море) вставляет описание брачного покрывала с вытканной историей несчастной разлуки Ариадны с бросившим ее Тесеем (от этого потом погибнет отец Тесея Эгей, но в финале смертная Ариадна должна соединиться с богом Вакхом, счастье перевесит горе, и аналогия двух тем станет полной): счастливое лицо любви оттеняется печальной ее изнанкой. В большой элегии, адресованной Аллию (№ 68), поэт применяет тот же план к лирическому материалу и вставляет друг в друга не две, а целых четыре темы: «я страдал от любви — тогда ты, Аллий, устроил мне свидание с моей красавицей — и она вошла ко мне, как когда-то Лаодамия к Протесилаю — не на радость, увы, ибо Протесилаю скоро было суждено пасть под Троей — той Троей, где ныне лег в могилу мой бедный брат...» — это середина, и дальше поэт по тем же ступеням возвращается обратно (брат — Троя — Лаодамия — возлюбленная и Аллий), с большим искусством преодолевая трудные переходы. В мелких стихотворениях для таких композиций, понятным образом, недостает простору, но и здесь выработанное чувство пропорций не подводит Катулла — даже в стилизованном под народную песню-насмешку № 17 строки о хорошенькой жене приходятся точно на середину, а о дураке муже — с обеих сторон от нее.

Насколько сознательно велась эта работа над поэтическим словом, особенно становится видно, если обратить внимание на парные стихотворения Катулла. Больше, чем кто-нибудь, он любит одну и ту же тему обрабатывать дважды — то введя дополнительный мотив, то переменив интонацию, то композицию. Он дважды сравнивает красоту Лесбии и ее соперниц: в лирическом размере это оборачивается буйным нагромождением насмешек над соперницей (№ 43: «здорово, девица с немалым носом, неладной ногой, не черными глазенками...»), в элегических двустишиях — толковой росписью, объясняющей, что из красивых частей еще не слагается красивое целое (№ 86: «Квинтия для многих красива — а для меня лишь бела, высока, стройна...»). Он пишет два эпиталамия (№ 61 и 62): один стилизован под обрядовую песню, другой — под идиллию, один на римском фоне, другой на греческом, один рисует свадьбу извне, как картину, другой изнутри, как переживание. Он пишет, как Лесбия его бранит и любит (№ 92), а потом вводит но-

вый мотив: «потому что бранит при муже» (№ 83). Его друзей обидели — один раз он жалеет их самих (№ 28), а в другой раз поносит их соперников (№ 47). Ему изменил друг — одно стихотворение он начинает в тоне «Ни от кого нельзя ждать благодарности...» (№ 73), другое в тоне «Ты, Руф, которому я так верил себе на горе...» (№ 77). Он попрекает Геллия: «ты блудодей и кровосмеситель» — один раз патетически гневно (№ 88), другой раз высокомерно и холодно (№ 89). На Мамурру и Цезаря он пишет не одну, а две инвективы: о том, какие они мерзавцы сами по себе (№ 57), и о том, как они пагубны для государства (№ 29). О птенчике Лесбии у него два стихотворения, на жизнь его и на смерть его (№ 2 и 3); о поцелуях Лесбии тоже два, их «тысячи и тысячи...» (№ 5), их столько, сколько песков в Африке и звезд в небе (№ 7); но и этого Катуллу мало, и он пишет третье, о поцелуях Ювенция, которых столько, сколько колосьев на ниве (№ 48). Совершенно ясно: главная забота Катулла — не о том, чтобы выплеснуть страсть, а о том, какими словами это сделать.

Окончательно мы в этом уверяемся, когда видим, как Катулл в поисках лучших слов обращается не к своим словам, а к чужим — к переводам с греческого. Знаменитое стихотворение № 51, «Тот мне кажется богу подобен...», которое кажется первым Катулловым признанием в любви перед его Лесбией,— это перевод старинного стихотворения Сапфо к ее подруге, тоже знаменитого. При этом концовку Катулл приписывает свою, и концовка переосмысляет стихотворение: картину любовного недуга он берет у Сапфо, а причину любовного недуга («это досуг...») определяет сам. Точно так же и большой перевод из Каллимаха (№ 66) приобретает у Катулла дополнительное осмысление благодаря посвятительному стихотворению при нем (№ 65): судьба волос Береники, богами разлученных с Береникой, становится символом судьбы Катулла, смертью разлученного с братом. Точно так же и поэма об Аттисе (№ 63) производит впечатление переработки греческого образца, к которому Катулл добавляет лирическую концовку от себя. Так заставляет поэт неподатливые образцы говорить то, чего он хочет. О более мелких реминисценциях нет нужды и говорить: коротенькое стихотворение № 70 кончается цитатой из Софокла, приглашение Фабуллу (№ 13) напоминает греческую эпиграмму Филодема, стихи о воробье Лесбии (№ 2 и 3) — целую серию греческих эпиграмм о животных, и даже за знаменитым «ненавижу и люблю» (№ 85) стоят и Феогнид, и Анакреонт, и греческая комедия в переводе Теренция. Все это нимало не ставит под сомнение искренность Катулла: наш Жуковский о своей большой и искренней любви тоже писал преимущественно переводами с немецкого. Но это напоминает нам еще раз: Катулл не стихийный поэт, Катулл — «ученый поэт». Что для светского человека означала «столичность», то для поэта означала «ученость». Источник этой учености нам уже не раз приходилось упоминать. Это — александрийская поэзия III—II вв. до н. э. во главе с ее классиком Каллимахом. Именно здесь сложился тип «ученого поэта», который не бездумно творит по привычным образцам предшественников, а сознательно и целенаправленно отбирает одно, возрождает другое, сочетает третье и четвертое. Здесь, в Александрии, впервые оформился жанр небольшой, но сложно построенной и выписанной мифологической поэмы, который мы находим у Катулла в «Свадьбе Пелея и Фетиды» (и, конечно, в переведенной из Каллима-

ха «Косе Береники», хотя это, собственно, не поэма, а элегия); здесь же получил классический вид жанр эпиграммы, короткой и, наоборот, выдержанной в стиле изысканно простом. Разноразмерные «безделки» разрабатывались здесь меньше.

Александрийская культура была Риму не внове: собственно именно через нее, как через преломляющее стекло, воспринимали старшие римские поэты, эпики и драматурги, свои гомеровские и еврипидовские образцы (так потом Западная Европа воспринимала греческое наследие через латинскую культуру, а Россия XVIII в.— всю античность через французскую культуру). Новшеством Катулла и его друзей было то, что они впервые сдвинули внимание с предмета на преломляющее стекло, почувствовали себя новаторами и экспериментаторами. Новаторство диктовалось им эпохою — эпохою наступающего досуга. Столетием раньше культура римского общества была однородней, и поэзия разрабатывала гражданский эпос и шутовскую комедию, жанры, над которыми могли одинаково волноваться и потешаться как сенаторы, так и плебс. Теперь общество расслоилось на досужих и недосужих; простонародью для отвода души на праздниках была оставлена та же комедия, только погрубее, а светской публике для заполнения повседневного досуга понадобилась поэзия изысканная и как можно более недоступная пониманию невежд.

Катулл и его друзья выступали единым литературным поколением, связанным общностью этих вкусов. Почти все упражнялись в обоих ведущих александрийских жанрах — в ученой мифологической поэме и в эпиграмме (а заодно — в элегии). Лициний Кальв писал поэму «Ио», элегии на смерть жены (Катулл откликнулся на них в № 96), эпиталамий (как Катулл), эпиграммы (в том числе на Цезаря и на Помпея); Цинна прославился поэмой «Смирна», такой темной, что на нее писали прижизненные комментарии (это ей Катулл сулил бессмертие в № 95); Цецилий, адресат № 35, сочинял «Диндимену» (перекликавшуюся темой с катулловским «Аттисом»); Корнифиций, адресат № 38, был автором поэмы «Главк». Любовные стихи писал и Корнелий Непот, которому посвящена книга Катулла, и сам претор Меммий, при котором Катулл ездил в Вифинию. Чуть старше их и чуть архаичнее по вкусам были поэты другого кружка: Валерий Катон, ученый и стихотворец, автор поэмы «Диктинна», элегии «Лидия» и сатиры «Негодование»; Фурий Бибакул (в котором иногда видят Фурия, адресата № 11 и 23), сочинитель исторической поэмы, политических эпиграмм и сатиры «Ночное бдение»; Тицида, писавший любовные стихи к Левкадии, переводивший александрийскую поэму «Аргонавтика», но опять-таки не забывший ни сатир, ни исторических поэм. От всех этих авторов сохранились лишь разрозненные строки. Недовольный новыми модами Цицерон (сам на досуге немало писавший стихов) обзывал их всех, вместе взятых, «новые стихотворцы» (по-гречески — νεώτεροι, что звучало почти как «модернисты») и «подголоски Евфориона» (антиохийского подражателя александрийской вычурности) — впрочем, эти отзывы относятся ко времени уже после смерти Катулла («К Аттику», VII, 2, 1; «Оратор», 161; «Тускуланские беседы», III, 45).

При всем усердии этих римских подражателей александрийским вкусам, произведения у них получались во многом непохожие на образцы. Главных различий было два — в форме и в содержании.

В форме идеалом александрийских поэтов была архаическая простота: они стремились как бы освободить воображаемую исконную простоту и ясность от приевшихся наслоений позднейших эпох. Ученая сложность и вычурность служила этому лишь как бы оттеняющим комментарием. Для римлян такая игра в архаику была невозможна. Промежуточных эпох за спиною у них не было: архаика для них была не в отдалении, а рядом, не в умозрительной прелести, а в наглядной грубости, приходилось не возрождать ее, а бороться с ней. Поэтому вместо стихов о сельской буколической экзотике они писали о городской досужей современности,— и простота у них получалась не изысканной, а естественной, не ученой, а разговорной. Ученая усложненность и умиляющая простота переставали оттенять друг друга, разрывались и расходились в разные стороны. Катулл подражал и простоте и сложности александрийцев, но совместить этого не мог: простота пересиливала в мелких стихотворениях, сложность — в больших. Оттого позднейшие филологи и расчленили с такой легкостью Катулла ученого и Катулла «непосредственного». Ошибка была лишь в том, что «настоящим» Катуллом объявили только последнего, а на самом деле настоящими были оба.

Разница в содержании вытекала из разницы в форме. Культ архаической простоты означал, что александрийские поэты писали о предметах отдаленных, о мифических героях (как Каллимах), сказочных пастухах (как Феокрит) и потешном простонародье (как Герод), но только не о себе самих. Для разговора от собственного лица они оставляли только самый мелкий жанр, эпиграмму,— именно потому, что здесь в четырех—восьми строчках и речи не могло быть о выражении какого-нибудь реального, сложного чувства,— только о его частице, осколке, моменте. Римляне, обративши средства новой поэзии не на архаику, а на современность, вынуждены были писать именно о себе самих. Легкие формы александрийской поэзии сразу дрогнули под тяжестью усилий, которыми складывалась римская «столичность». Эпиграмма стала тесна, потребовалась элегия; шутливая любовь стала мала, начала сочиняться большая и страстная. Александрийские поэты, обремененные вековой культурой, искали в стихах простоты; римские поэты, лишь вчера расставшиеся с первобытной простонародностью, искали в стихах сложности. Там как бы взрослые играли в детей, здесь как бы дети играли во взрослых. А в таком сравнении в выигрыше оказывались дети. Для сверстников Катулла греческая культура была не только школой слов, но и школой чувств. И вышел из нее не только Катулл ученый, но и Катулл влюбленный.

4

Через двести лет после Катулла ритор Апулей, автор «Золотого осла», обвиненный перед судом в чернокнижии и развратном поведении, заявил в своей защитной речи, что если он и упоминал в своих стихах реальных лиц, то только под вымышленными именами, как «Катулл называл Лесбией Клодию, а Тицида Метеллу Периллой, а Проперций под именем Кинфии скрывал Гостию, а у Тибулла была Плания на уме и Делия на языке» («Апология», 10). Это был поэтический этикет: вымышленными именами пользовались, во-первых, чтобы не сглазить, а во-вторых, чтобы не скомпрометировать воспеваемое лицо. И это

была психологическая игра с самим собой: она подчеркивала, что поэзия и жизнь — вещи разные и что в стихах поэт пишет не столько о том, что с ним было, сколько о том, что он хотел бы, чтобы с ним было.

Ни Метелла, ни Кинфия, ни Плания ближе нам не известны; но катулловская Клодия оказалась известной. Это была дама из высшего сенатского сословия, один ее брат был консул и славился как взяточник, другой — народный трибун и славился как демагог, муж ее Метелл — тоже консул и (как мы видели) наместник Предальпийской Галлии, родная ее сестра была за полководцем Лукуллом, сводная — за самим Помпеем (едва ли не о ней — эпиграмма Катулла № 113), все три сестры были известны распутным поведением, а сама Клодия — больше всех. Ей не повезло: в 56 г., уже вдовою, она обвинила своего молодого любовника Целия Руфа (адресата катулловского № 58) в попытке отравить ее, защитником Целия выступил Цицерон, враг обоих Клодиных братьев, и в своей речи «За Целия» начертил такой портрет Клодии, эмансипированной женщины без стыда и совести, напоказ щеголяющей развратом, что этот образ прочно запомнился потомству и дал много ярких красок для всех, кто пытался представить историю Клодии и Катулла как роман великосветской львицы с неопытным и страстным юношей, впервые попавшим в развратный Рим из целомудренной провинции.

Роман с Лесбией—Клодией очень много значил для Катулла и его поэзии. Но, перечитывая стихи Катулла, посвященные Лесбии, нельзя не обратить внимания на две их особенности.

Во-первых, это хронологические рамки. Все скудные датировки в стихах Катулла относятся к 60—55 гг. (и по большей части к 57—55 гг.); единственный хронологический намек в стихах о Лесбии (№ 11 с надрывным прощанием) — к 55 г. Между тем до 59 г. Клодия была замужем и заведомо вела себя более сдержанно; после смерти мужа, в 59—57 гг., ее любовником был Целий, а потом — Геллий (?), в 57—56 гг. Катулла нет в Риме, он — в Вифинии, а после 56 г., процесса Целия и уничтожающей речи Цицерона, Клодия совсем исчезает из виду — или умирает, или уходит на вынужденный покой (ей, по-видимому, уже лет сорок). Стало быть, ее роман с Катуллом — лишь краткая промежуточная или попутная интрижка довольно раннего времени, а стихи о ней Катулла (по крайней мере, некоторые) — произведения очень поздние. Возникает вопрос: обязаны ли мы представлять себе любовные стихи Катулла мгновенными откликами на события его отношений с Клодией? нельзя ли представить, что многие из них были написаны позже, по воспоминаниям, ретроспективно? На первый взгляд это кажется странным, но русскому читателю легче, чем иному, преодолеть это впечатление странности: вспомним, что такой большой поэт-романтик, как А. А. Фет (переводчик Катулла!), лучшие свои стихи о молодой любви написал в старости, по воспоминаниям, ретроспективно. Настаивать на таком предположении, конечно, не приходится, но подумать об этом полезно.

Во-вторых, это социальные краски. Реальная Клодия была знатной женщиной, по социальному положению стоявшей гораздо выше безродного молодого веронца. Но в стихах Катулла нигде, ни единожды не мелькает взгляд на Лесбию снизу вверх. (Разве что в № 51, «Тот мне ви-

дится богу подобен...» — но мы видели, что это перевод из Сапфо, а у Сапфо это стихотворение обращено к младшей подруге и ученице — т. е. и здесь нет взгляда снизу вверх). Он говорит о ней как о равной или как о низшей. Забудем на минуту то, что мы знаем от Апулея и Цицерона, и представим себе Лесбию такой, какими были обычные героини античной любовной лирики — гетерой, полусветской содержанкой: и ни один катулловский мотив не будет этому противоречить. Больше того: иногда Катулл прямо стилизует Лесбию под продажную женщину — вот он переборет свою любовь (№ 8), и «как ты будешь теперь жить?... кого любить? кому скажешь «твоя!»? кого станешь целовать? кого кусать в губки?» В стихотворении № 58 его Лесбия «блудит по подворотням», а в стихотворении № 37 изображается (правда, безымянно) кабацкой девкой, которую одна компания отбивает у другой. Любовь к светской женщине оказывается у Катулла загримированной под любовь к гетере — и это у поэта, для которого «столичность» была превыше всего!

Этому есть свои причины. Именно гетера была для античного общества наставницей в «науке любви» — и не только любви телесной, но и, как это ни неожиданно, любви духовной. И античная поэзия не хотела забывать об этой школе.

Мы видели: для античного человека жизнь делилась на две части, «дело» и «досуг». «Делом» для мужчины было хозяйство, война и политика. Любовь для него была «досугом». Там он был деятелем — в любви он был потребителем. Но для женщины — наоборот. Любовь для нее была не «досугом», а «делом» — семейным долгом, если она была замужем, источником заработка, если она была предоставлена самой себе. Здесь она была деятельницей, производительницей, дающей, а не берущей стороной. Для хороших жен римляне не скупились на уважение: «единомужняя», «постоянная», «добронравная» — читаем мы в надписях на женских могилах. И для гетер, которые были способны на то же самое — привязанность, верность, уступчивость,— общественное уважение было открыто (правда, конечно, больше в теории, чем на практике). Выражением его была поэзия греческой комедии (с персонажей которой брали пример сверстники Катулла). Молодая гетера (или почти гетера), в которую безумно влюблен юноша и которая потом по счастливому узнанию вдруг оказывается свободной, благородной и годной ему в законные жены, была в комедии постоянным персонажем. «Она мне душу и жизнь доверила, я ее за жену считал»,— говорит о такой героине юноша у Теренция («Андриянка», 271—273), и это уже предвещает Катулловы чувства к его возлюбленной; а еще поколение спустя продолжатель Катулла Проперций скажет своей героине: «...Вечной любовницей ты, вечной мне будешь женой» (II, 6, 42). Это значит: когда в мужской жизни раздвинулся досуг, то в ней больше места заняла любовь, из развлечения она стала делом, делу нужно было учиться, а учиться можно было только у женщины. Катулл стоит здесь на переломе, и мы видим даже точку этого перелома — стихотворение № 51, «Тот мне видится богу подобен...», описание своей любви, переведенное из Сапфо. Античный поэт впервые пытается описать свою любовь не извне, а изнутри, не как провождение «досуга», а как подлинное душевное «дело»; и для этого он идет на выучку к женщине, для которой любовь была «делом» всегда.

Новое, более серьезное отношение к любви с гетерами подсказывал сверстникам Катулла сам латинский язык. По-латыни продажные женщины деловито назывались «меретрики», «заработчицы»; слово «гетера» пришло из Греции вместе с пресловутым «досугом». Слово «гетера» в переводе значит «подруга»; а для юридически мыслящих римлян «дружба» была понятием гораздо более ответственным, чем для беспечных греков: так называлось единодушие, скрепляющее общество (и семью и государство), «высшее согласие во всех делах божеских и человеческих, при взаимном благорасположении и благожелательности», определял эту Дружбу Цицерон («О дружбе», 20). Когда гетеру брали на содержание, с нею заключали контракт, договор: а «договор» для римлян было понятие священное, он требовал непреложной Верности, он находился под блюстительством богов, нарушение Верности Договору было нарушением Благочестия по отношению к богам. Все слова, которые для грека были бытовыми, для римлянина становились важными и многозначительными. В повседневности это могло не замечаться, но стоило над этим задуматься, и это чувствовалось сразу. Заслуга Катулла с товарищами была именно в том, что они задумались и дали себе отчет, что дружба, верность, договор в малом мире частного «досуга» то же значат и так же важны, как Дружба, Верность, Договор в большом мире общего «дела»,— что человек одинаково человек и там и тут.

Значение Катулла в римской поэзии — не в том, что он страстно любил свою Лесбию и с непосредственной искренностью изливал свой пыл в стихах. Оно в том, что Катулл первый задумался о своей любви и стал искать для ее выражения новых точных слов: стал писать не о женщине, которую он любит, а о любви как таковой. Поиск точных слов давался трудно. Нынешний поэт с легкостью бы написал «я тебя по-прежнему желаю, но уже не по-прежнему люблю», и это было бы понятно. Но в латинском языке слово «любить» (amare) означало именно «желать», и для понятия «любить» в нынешнем смысле слова нужно было искать других выражений. Катулл ищет их в стихотворениях № 72, 73, 75, 76, 87, 109, и у него вновь и вновь возникают те высокие образы, о которых мы упоминали: «Договор священной Дружбы» (№ 109), «Верность в Договоре» (№ 87), «Договор, Верность, Благочестие» (№ 76). Он находит нужное ему слово — и замечательным образом это оказывается то самое слово, которое мы видели в цицероновском определении дружбы: «благожелательность» (benevolentia: «я принужден все больше тебя amare, но все меньше bene velle», говорит буквально Катулл в № 72; в стихотворном переводе это слово пришлось условно передать как «уважение»). По-русски «благожелательность» звучит слабее, чем «любовь», но по-латыни сильнее, и вот почему: в латинском сознании «благожелательность» (benevolentia) требовала непременного проявления в «благодеяниях» (beneficia), справедливый обмен благодеяниями назывался «благодарным», а несправедливый «неблагодарным» (gratus, ingratus — тоже повторяющиеся понятия у Катулла, № 73, 76 и др.), и за справедливостью этой следила суровая Немезида («Рамнунтская дева», трижды упоминаемая у Катулла; едва ли не она же — и олицетворенная Верность в № 30). Таким образом, понятие «благожелательность» означало любовь деятельную, активную, которая не только берет, но и дает; любовь не только себе на радость, но и на радость любимому человеку; такую любовь, которая до этих пор была достоянием женщины и лишь

теперь входит в душевный мир мужчины. Можно, конечно, говорить, что Катулл открыл духовную любовь вдобавок к плотской; но точнее будет говорить, что он открыл (для мужчины) деятельную любовь вдобавок к потребительской.

Слово «благожелательность» сразу включало чувство любовника к подруге в ту систему Дружбы с большой буквы, основы всякого общества, о которой говорил Цицерон. Теперь это чувство приравнялось, с одной стороны, к чувству между друзьями-мужчинами, а с другой стороны, к чувству между членами семьи (вспомним еще одну попытку Катулла выразить свою любовь: «та Лесбия, которую я любил больше, чем себя и всех своих», № 58). Мы видели, как много у Катулла стихов к друзьям; заметим же, что в некоторых из них появляется та же страстная рефлексия, тот же сдвиг внимания с друга на дружбу как таковую (№ 30 и 73). Семейное чувство у Катулла прорывается, конечно, в стихах об умершем брате (№ 65, 68, 101); но главным образом — в стихах о браке и супружестве (на смерть жены Кальва, № 96; два эпиталамия, № 61—62). Это понятно: из всех «договоров» Благожелательства брачный союз был самым священным, скрепленным обрядами, опекаемым богами; и Катулл с восторгом описывает эти обряды в эпиталамии № 61. Кроме того, брачный союз служил продолжению рода, а это для античного человека всегда было важно (ср. № 68, 119—124); в стихах о брате Катулл всякий раз упоминает, что умер он бездетным и оставил род без наследников,— а это, конечно, значит, что теперь жениться и рожать наследников должен он сам. Прямо говорить об этом он избегает, но когда он ищет слов для своей любви к Лесбии, то говорит: «не так, как простых подружек, а так, как отец любит сыновей и зятьев» (№ 76).

Новые понятия требовали новых форм выражения. Представить то, о чем хотел сказать Катулл, непривычному читателю можно было или в рассуждении, или в образе. Ни для того, ни для другого обычные Катулловы средства не годились. Мы видели, как Катулл пытался вместить рассуждение в лирическую «безделку» — в сапфические строфы № 51 — и как это разламывало стихотворение; удачнее это у него получилось в «разговоре с собой» (№ 8), но удача эта осталась единичной. Для рассуждения лучше подходили уравновешенные двустишия эпиграмм, но эпиграммы были коротки. Поэтому образное выражение Катуллова концепция любви находит в больших «ученых стихотворениях», а рассудочное — в элегиях.

Это и есть ответ на читательский вопрос: «почему лирик Катулл стал писать мифологические поэмы?» В них он для читателя показывал любовь и верность такими, как он их себе представлял, в привычных мифологических образах, а для себя осмыслял эти образы изнутри, проигрывал их, как проигрывал Сапфо в стихотворении № 51. Чтобы научиться любви-самоотдаче, ему нужно было примерить на себя душевный опыт и новобрачной жены из эпиталамиев, и «девы-Аттис», и Ариадны, и косы Береники. Кое в чем эти поэмы позволяют заглянуть в душу Катулла даже глубже, чем рефлектирующие стихотворения. По ним мы видим, что вместе с мечтой о любовном соединении в сознании Катулла все время присутствует страх этого соединения, страх потерять себя в любовной самоотдаче, и поэт вновь и вновь напоминает: обретаемое больше, чем потеря. Так в эпиталамии № 62 невеста про-

щается с девичеством, в эпиталамии № 61 жених — с холостыми забавами (напоминающими нам о стихах Катулла к Ювенцию), в «Косе Береники» коса расстается с головою царицы, но этим обретается воссоединение царицы с супругом. Столь же пугает поэта и собственный порыв, готовность безраздумно броситься в любовь; так бросалась в любовь Лаодамия в № 68 и была за это наказана обиженными богами, такою же кажется ему и собственная судьба. И тот и другой страх сочетались в самом трагическом из больших стихотворений, № 63, где Аттис сперва в порыве страсти к богине Кибеле отсекает себе возврат к человеческому прошлому, а потом в порыве тоски по прошлому навлекает на себя гнев Кибелы. Наоборот, и тот и другой страх отменяют друг друга в самом оптимистическом из больших стихотворений, № 64, где Ариадна без жалости о прошлом бросается в любовь к Тесею, наказана за это его изменою, но вознаграждается за это страдание браком с нисходящим Вакхом; а окружающая этот рассказ история свадьбы Пелея и Фетиды подтверждает, как прекрасен брак, воистину приближающий смертного к богам, если брак этот заключается по любви и по благословению Юпитера. Так все эти произведения, на первый взгляд особняком стоящие в «книге Катулла», в действительности выражают и углубляют ту же главную тему, что и его любовная лирика.

Еще важнее была другая форма, разработанная Катуллом в любовной поэзии,— элегия. У Катулла в сборнике только две элегии, но обе образцовые — № 68 (к Аллию) и 76 (к богам). Они очень непохожи друг на друга. Первая, как мы видели, осмысляет любовь поэта с помощью мифологической параллели с судьбою Лаодамии; вторая — с помощью прямых и связных рассуждений: «если любовь, как и все человеческие отношения, состоит в том, чтобы воздавать добром за добро,— то боги свидетели, что я ни в чем не нарушил долга благожелательности и благодеяний, а сам в ответ видел лишь неблагодарность, измену и бесстыдство; избавьте же меня, боги, от недуга этой любви!» Это самая зрелая формулировка той гуманистической концепции любви, которая так мучительно складывалась у Катулла. Первый тип элегии смотрел в прошлое, второй — в будущее. Жанр элегии, стихотворного размышления и побуждения, возник еще в раннегреческой лирике и продолжал существовать в александрийскую эпоху; среди них были сборники, озаглавленные женскими именами («Нанно» Мимнерма в VI в., «Лида» Антимаха в IV в., «Леонтион» Гермесианакта в III в.), но, насколько мы можем судить об этих несохранившихся книгах, здесь не было стихов о собственной любви, а были лишь общие рассуждения с мифологическими примерами, женские же имена служили лишь посвящениями. О собственной любви александрийские поэты предпочитали сочинять маленькие и легкие эпиграммы. Эпиграммы всегда хранили способность развернуться в элегию; из надгробных эпиграмм уже у греческих поэтов выросли надгробные элегии (при Катулле элегии на смерть жены писал в Риме грек Парфений, и в подражание ему Лициний Кальв оплакивал свою Квинтилию); но из любовных эпиграмм любовные элегии выросли только в Риме, и первым известным нам их создателем был Катулл. Может быть, опыт надгробных элегий был ему помощью: не случайно в элегию № 68 вклинивается плач о смерти брата. После Катулла за любовную элегию взялся Корнелий Галл, друг юного Азиния Поллиона (см. № 12) и ученик упомянутого Парфения; после Галла —

Тибулл, за ним Проперций, за ним Овидий. Эти четыре поэта были прямыми наследниками Катулла, и преемственность эта сознавалась; а от них, то умирая, то возрождаясь, жанр любовной элегии — раздумья о любовных страданиях — перешел в Европу нового времени. По другой линии — не от эпиграмм и элегий, а от «безделок» в лирических размерах — наследником Катулла стал Гораций; здесь он сделал то, чего не успел сделать Катулл, заставил песенные размеры звучать так же уравновешенно и вдумчиво, как элегические двустишия, только красивее. А от Горация пришла традиция «горацианской лирики» — раздумий о любовных радостях,— и, тоже видоизменяясь, дошла до самого XIX в.

Катулл хорошо знал иррациональную силу приступов любви и ненависти. Но он не наслаждался этим буйством страсти — он боялся его. Античный человек еще не выстроил столько барьеров между стихией и собой, сколько выстроила культура наших дней. Любовь — болезнь, говорил ему вековой опыт; а от болезни умирают или сходят с ума. Мыслью «любовь — болезнь» любовный цикл Катулла начинается в № 51 «Тот мне кажется богу подобен...», этой же мыслью он заканчивается в элегии № 76. Всю свою поэтическую силу он положил на то, чтобы упорядочить этот хаос страсти, укротить его, усмирить. «Катулл бранный», прошедший сквозь фильтр «Катулла ученого»,— вот что такое «Катулл влюбленный». Это был тяжелый душевный труд, но результатом его было создание новой (для мужской поэзии) любви: не потребительской, а деятельной, не любви-болезни и любви-развлечения, а любви-внимания и любви-служения. Катулл начал, элегики завершили, и этот культ любви-служения перешел от римской «столичности» к «вежеству» средневековья, «светскости» нового времени и «культурности» наших дней. Он вошел в плоть и кровь европейской цивилизации. И только потому, что он стал для нас саморазумеющимся, читатель нашего времени может позволить себе историческую несправедливость: любоваться у Катулла не теми элегиями и учеными стихотворениями, в которых он ближе всего подошел к своей цели, а теми лирическими вспышками недоукрощенной страсти, которые Катуллу были страшны, а нам — благодаря Катуллу — уже безопасны.

ВЕРГИЛИЙ, ИЛИ ПОЭТ БУДУЩЕГО

Вергилию не повезло в России. Его не знали и не любили: «перелицованные “Энеиды”» разных авторов русскому читателю всегда были более знакомы, чем «Энеида» настоящая. Сближению с Вергилием мешало сперва гимназическое отвращение, потом — языковой барьер. Поэмы, в которых главное — рассказ, могут нравиться и в переводе; поэмы, в которых живет и звучит каждое слово (а таков весь Вергилий), требуют переводчика-языкотворца, какие бывают редко. Для Гомера таким был Гнедич, для Вергилия такого не нашлось. Не нашлось потому, что романтический XIX век, мечтавший о поэзии естественной и непосредственной, не любил цивилизованной римской классики и предпочитал ей греческую. XX век, расставшись с романтизмом, понял, что естественность и непосредственность в поэзии — миф и что громоздкая сложность и противоречивая напряженность римской цивилизации едва ли не понятнее нашему времени,— и вновь сумел воспринять и оценить Вергилия. Последние пятьдесят лет в Европе были подлинным вергилианским возрождением, и волны его начинают докатываться и до нас. Это отрадно: поэзия Вергилия — это поэзия, открытая в будущее, и всякой культуре, которая не боится будущего, она близка.

1

О жизни античных писателей мы обычно знаем очень мало, и по большей части это легенды. Вергилий — исключение. Он был величайшим из римских поэтов, все сведения о нем ловились с жадностью, и многие из них дошли до нас через античных биографов и комментаторов. Мы не только знаем точные даты его рождения и смерти — родился он 15 октября 70 г., умер 21 сентября 19 г. до н. э.; мы знаем даже мелкие подробности о его внешности, образе жизни и характере.

Он был рослый, крепкого телосложения, смуглый лицом. Среди литературного и светского римского общества он всегда казался мужиковатым: глядя на него, вспоминали, что отец его, мелкий землевладелец из-под Мантуи, совсем недавно выбился в люди то ли из ремесленников, то ли из поденщиков. Он был застенчив: когда на улицах сбегался народ посмотреть на знаменитого поэта, он прятался в первый попавшийся дом. В Неаполе, где он обычно жил, его прозвали «Недотрогой».

Вступительная статья к русскому изданию сочинений Вергилия (М., «Художественная литература», 1979).

Здоровья он был слабого, женщин не любил, жил затворником, с друзьями встречался редко. Увлекался науками — медициной и особенно математикой. Всю жизнь мечтал бросить поэзию и отдаться философии: об этом написано одно из самых ранних его стихотворений («Смесь», V), об этом он говорил друзьям за считанные месяцы перед смертью. Разговаривал он тяжело и несвязно, выступать публично не умел. Но стихи читал замечательно, и профессиональные ораторы завидовали тонкости и выразительности его интонаций.

Над стихами он работал самоотверженно. Юношей он учился писать у молодых поэтов-новаторов, чьим правилом было: каждая строка должна быть обдуманной, каждое слово неожиданным, лучше меньше, да лучше. Этим заветам он остался верен на всю жизнь. Маленькие «Буколики» он писал три года, «Георгики» семь лет, «Энеиду» одиннадцать лет. Если посчитать, то окажется, что в «Буколиках» и «Георгиках» он сочинял меньше чем по стиху в день. А работа была ежедневной: поутру он на свежую голову слагал и диктовал писцу сразу по многу стихов, а потом в течение дня отделывал, оттачивал и сокращал — часто до нуля. Последнюю свою вещь, «Энеиду», он писал неуверенно, как начинающий: сперва сочинил все двенадцать книг в прозе, потом частями, по настроению, перекладывал их в стихи. Он боялся, что мастерство спугнет у него вдохновение; поэтому то, что не давалось ему сразу, он оставлял вчерне или откладывал на будущее. В «Энеиде» у него несколько десятков строк в разных местах так и остались дописанными лишь до половины. До последних дней он считал поэму недоработанной и неудачной: даже императору Августу, настойчиво требовавшему показать хоть что-нибудь из этого неведомого чуда, он согласился прочесть лишь три книги — вторую, четвертую и шестую. Умирая, он попросил друзей подать ему рукопись; они отказались, понимая, что он бросит ее в огонь. Тогда он попросил, по крайней мере, не издавать ничего, что не издал бы он сам; и «Энеида» появилась в свет лишь посмертно, бережно подготовленная друзьями-поэтами по распоряжению самого Августа.

Хотя он и выглядел мужиком среди горожан, хотя и действительно родился в деревне в часе пути от Мантуи (еще век спустя там показывали тополь, по обычаю посаженный в день его рождения), хотя он и прославлял в «Георгиках» сельский труд, но человеком «от земли» он не был и деревню любил не как крестьянин, а как дачник. Неаполь и окрестная Кампания, где он жил, были излюбленным местом отдыха для изящного римского общества. На родину, в северную Италию, он возвращался, кажется, только один раз — в 41 г., когда во время гражданской войны было конфисковано мантуанское имение его отца. Так как это событие нашло отражение в «Буколиках» (I и IX), то античные комментаторы нагромоздили на него целый ворох легенд о том, как поэт чуть не погиб от рук грубого центуриона (имя которого всякий раз выдумывалось по-новому); но все, вероятно, было проще, начальники конфискационных операций Азиний Поллион и Корнелий Галл были сами писателями, смолоду знакомыми Вергилию, и добиться восстановления в правах ему было нетрудно. За пределы Италии и Сицилии он выбрался только в последний год своей жизни: решив, что для завершения «Энеиды» ему необходимо своими глазами увидеть греческие и троянские места, он отправился в путь, с полупути решил вернуться, но

в Греции занемог от солнечного удара, а высадившись в Италии, через несколько дней умер. Прах его похоронили близ Неаполя.

Этому тихому и замкнутому меланхолику вместе со всем своим поколением пришлось пережить, ни много ни мало, конец света. В книгах по истории этот конец света называется скромнее: падение Римской республики и установление империи. Но для современников это было гораздо страшнее. Рим и мир для них означали одно и то же — весь знакомый им круг земель, широкой полосой облегавших Средиземное море, находился под властью Рима. Республика, управляемая постоянно заседающим сенатом и ежегодно сменяемыми консулами, представлялась единственной мыслимой в Риме формой правления. Конец такой формы правления означал крушение Рима; а восстановление ее — хотя бы под неофициальным надзором «первого человека в сенате», «авторитетом превосходящего всех, властью же равного товарищам по должности» (именно так определял свою роль в государстве император Август),— такое восстановление ее воспринималось как негаданное чудесное спасение Рима и всего человечества. Что потом эта власть Августа послужит началом и образцом для политического режима совсем иного рода — этого, разумеется, не предугадывал никто. А само по себе возвышение «первого человека в сенате» не представляло для Рима ничего нового. Такими «первыми людьми» были и Сципион, и Катон, и другие герои, прославившие республику; правда, их в сенате бывало по нескольку, а Август был один, но это было только на благо: ведь именно соперничество «первых людей», перешедшее от слов к оружию, и привело Рим и весь мир на край гибели, от которой чудесно спас его Август.

Все подробности этой гибели и этого спасения были на памяти у Вергилия и его сверстников. Вергилий родился в 70 г. до н. э. — это был год консульства Помпея и Красса, двух соперничающих «первых людей», вступивших во временный, но грозный союз против общих врагов. Прошло десять лет — в 60 г. к этому союзу присоединился третий претендент на власть, Юлий Цезарь, и союз стал еще грознее. Прошло еще десять лет — к 50 г. Красс погиб на Востоке, и Цезарь с Помпеем стояли лицом к лицу с огромными армиями, готовые к войне. Прошло еще десять лет, самых страшных: была война, Помпей погиб, Цезарь стал диктатором, Цезарь был убит заговорщиками в сенате, мстить за Цезаря встали его полководец Антоний и приемный сын Октавиан, была их война против сената, массовые репрессии, массовые конфискации (тогда-то Вергилий и лишился было отцовского имения), и на пороге была уже новая война, между двумя победителями, но в последний момент их удалось временно примирить, — это было в 40 г., и Вергилий приветствовал этот проблеск надежды в знаменитой IV эклоге своих «Буколик». Прошло еще десять лет неустойчивого равновесия и тревожного накопления сил — и отсроченная война вспыхнула; в 31 г. в морской битве при Акции сошлись Октавиан во главе всех сил Италии и Запада и Антоний с Клеопатрой во главе всех сил Востока. Победа осталась за Октавианом. Через год Антоний и Клеопатра погибли, через два года Октавиан вернулся в Рим триумфатором и миротворцем, и Вергилий читал ему во славу мира только что завершенные «Георгики». Прошло еще десять лет, Октавиан принял почетное имя Августа и «авторитетом превосходил всех», на монетах чеканились слова:

«Возрожденная республика», в речах прославлялись гражданские доблести, Рим отстраивался, хозяйство налаживалось, границы укреплялись, Август готовил по древним обрядам «столетние торжества», знаменующие конец века смут и начало века возрождения, и торопил Вергилия заканчивать «Энеиду», поэму о предначертанном величии Рима, а Вергилий медлил. Принужденное чтение трех книг «Энеиды» перед Августом произошло около 22 г., а в 19 г. Вергилий умер. Два года спустя были отпразднованы «столетние торжества», пелся гимн богам, сочиненный Горацием, другом покойного Вергилия и лучшим после него поэтом Рима, и в самой середине этого гимна говорилось об Энее и начале Рима почти вергилиевскими словами.

Нынешний историк уверенно видит во всех этих событиях симптомы трудной, но неизбежной перестройки Рима из маленького города-государства в центр огромной средиземноморской державы. Но современники воспринимали эти события не широким взглядом, а тревожным сердцем. Они истолковывали их прямее и проще: все беды оттого, что испортились люди, пали нравы, над общим разумом и общим долгом возобладали эгоистические страсти. Самых опасных страстей было три: алчность, тщеславие и похоть; утоляя их, человек противопоставляет себя другим и этим разрушает общество. Рим едва не погиб именно оттого, что большие люди затевали в нем смуты, чтобы возвеличиться каждый в своем тщеславии; средние пользовались этим, чтобы насытить каждый свою алчность; а мелкие — чтобы ублажить каждый свою похоть. И если Рим все же не погиб, то лишь потому, что явился человек, поставивший общее благо выше личного, и судьбу Рима выше собственной корысти,— это был «восстановитель республики» Август. Таково было общее чувство современников; полнее и чище всего его выразил в своих стихах Вергилий.

Это дорого обошлось Вергилию в глазах потомства. Читатели многих столетий, по опыту хорошо знавшие, что такое монархия и что несет она для поэзии, воспринимали этот восторг Вергилия перед обновлением Рима в лучшем случае как недальновидное простодушие, а в худшем — как сознательную лесть. Вергилий казался им певцом рождающейся Римской империи — если не наемным, а искренним, то тем хуже для него. Это несправедливо. Для поколения, пережившего ужас гражданских войн, благодатность нового порядка была не пустым словом, а выстраданным убеждением: Вергилий и Гораций были не столько первыми поэтами империи, сколько последними поэтами республики. В официальные певцы нового режима они не годились (хотя Август и старался об этом) — официальные певцы были совсем другие, неожиданные для нас. «Лучшие поэты нашего века — Вергилий и Рабирий» (*Веллей.* История, II, 36), — гласит случайно долетевшее до нас суждение современной критики; этот неведомый Рабирий, автор (по-видимому) панегирической поэмы о битве при Акции, был прочно забыт уже через сто лет, и сейчас о нем не знает никто, но стихи его, вероятно, были как раз по вкусу Августу. Вергилий же хотел писать не об Августе, а о Риме; а получались у него стихи не о Риме, а о человеке, природе и судьбе.

Произведения Вергилия стали классикой, потому что они давали людям то, для чего существует литература: взаимопонимание. В них каждый находил то, что было ему доступно и близко, и все это не ис-

ключало, а дополняло одно другое. Неискушенный читатель мог увлекаться нежными чувствами «Буколик», важными наставлениями «Георгик», драматическими событиями «Энеиды». Искушенный читатель мог наслаждаться утонченной словесной тканью произведения, где каждый оборот фразы, каждое слово, каждый звук были одновременно и предельно естественны, и предельно необычны. Знаток словесности мог любоваться, как Вергилий вставляет в свои стихи целые пересказанные отрывки и переведенные строки из Гомера и Феокрита, но так, что они органически входят в новый текст и служат новому смыслу, обогащая его древними воспоминаниями. Практический политик мог оценить, как издали и исподволь подводит Вергилий читателя к приятию той программы возрождения древних римских доблестей, которую в эти же годы декларировал Август. И, наконец, всякий с несомненностью чувствовал, что стихи Вергилия как-то откликаются на его собственный жизненный опыт, а также на опыт каждого современника и, может быть, каждого человека вообще,— хотя, вероятно, и не смог бы сказать, в чем этот опыт состоит.

Мы не можем сейчас проследовать по всем этим пяти ступеням. Говорить о совершенстве языка, стиха и стиля не над подлинником, а над переводом невозможно. Переклички Вергилия с его греческими образцами интересны лишь для филологов, политические выводы из его стихов — лишь для историков. Оглядываться на них придется, но только изредка. Главная же речь будет о самом поверхностном и о самом глубоком слоях значений поэзии Вергилия — о том, который доступен пересказу всякого читающего, и о том, который открылся для понимания лишь в науке XX в.

2

Вергилий написал три больших произведения: «Буколики», «Георгики», «Энеиду». Все они написаны о разном и с виду совсем непохожи друг на друга. Но если вглядеться, мы увидим: все они подхватывают и развивают одну мысль и одно чувство — отречение от прошлого и перерождение для будущего.

«Буколики» написаны в 41—39 гг. до н. э. — в самый разгар гражданских войн после гибели Цезаря. Это, конечно, было не первое произведение тридцатилетнего поэта. Античность твердо помнила, что еще до этого у Вергилия было немало ученических опытов: в первые же десятилетия после смерти поэта они были старательно собраны и дошли до нас как «Приложение к Вергилию». Это небольшая мифологическая поэма («эпиллий») «Скопа», небольшая полумифологическая-полуидиллическая поэма «Комар», лирическая ламентация в двух частях «Лидия» и «Проклятия», две маленькие стихотворные картинки из простонародного быта «Трактирщица» и «Завтрак» и цикл мелких стихотворений на случай «Смесь». Насколько достоверна принадлежность всех этих произведений Вергилию, об этом между учеными до сих пор идут безнадежные споры. Ясно одно: если даже не все они написаны самим юным Вергилием, то они происходят из тех поэтических кружков, к которым он в молодости принадлежал и в которых учился писать.

Это были кружки молодых поэтов, за которыми закрепилось прозвище «новаторов» («неотериков»): сперва ироническое, потом, у исто-

риков,— серьезное. Римская поэзия к этому времени насчитывала уже два века своей сознательной истории (а греческая — семь): этого было недостаточно, чтобы достичь совершенства, но достаточно, чтобы выработать шаблоны языка и стиля, удобные и крепкие, но грубые и однообразные. Их-то и взялись обновить неотерики: оживить поэтические архаизмы модным языком образованного общества, перестроить латинские словосочетания по образцу гибких греческих. Их идеалом была греческая поэзия самой последней эпохи — александрийской: осознанное владение художественным наследием всех веков, игра темной ученостью и элегантной простотой, ироническая многозначность, холодное совершенство на безразличном материале. Их экспериментальными жанрами были маленькая мифологическая поэма, большая любовная элегия, мелкое стихотворение на случай. Начало этому поэтическому движению положили поэты, всего лишь на десять — пятнадцать лет старше Вергилия,— Катулл (почти земляк его, родом из Вероны), Лициний Кальв, Гельвий Цинна (упоминаемый в IX эклоге). Вергилий, приехав учиться в Рим около 54—53 гг. до н. э., может быть, не застал уже Катулла в живых; но толчок, который тот дал всей молодой поэзии, чувствовался очень сильно. За старыми неотериками пошли младшие, по возрасту близкие Вергилию: Азиний Поллион (адресат IV эклоги), Корнелий Галл (герой X эклоги), Варий Руф (упоминаемый в IX эклоге); к ним присоединился и молодой Вергилий. Стихотворения из «Приложения к Вергилию» обнаруживают много перекличек с тем, что мы видим в сохранившихся стихах Катулла («Смесь» — с мелкими стихами, «Скопа» и «Комар» — с эпиллиями), и с тем, что мы знаем о несохранившихся стихах других поэтов. Но знаменательно, что для своего выступления в свет Вергилий выбрал не один из этих испытанных жанров, а совсем новый — буколический.

Слово «буколики» означает «пастушеские стихи» — то же, что в новоевропейской литературе стало называться «пастораль». Стихотворения этого жанра назывались «эклоги» («выборки») или «идиллии» («картинки») — разницы между этими терминами не было, только в новое время стали (довольно искусственно) считать, что эклога требует более действия, а идиллия — более чувства. Основателем жанра был сицилийский поэт III в. до н. э. Феокрит, работавший на острове Косе и в Александрии. Собрание его сочинений впервые было издано только в I в. до н. э. и при Вергилии еще читалось как новинка. Жанр этот был порождением городской книжной культуры: просвещенные писатели и читатели, утомясь светским изяществом, вкладывали свои изысканные чувства в уста грубых пастухов и любовались, какой эффект, иногда умилительный, а чаще комический, это производит. Чем реалистичнее выписывались подробности пастушеского быта — запах козьих шкур, циновки убогих хижин, пересчет стад, нехитрые трапезы, крепкие перебранки, песенные переклички, явно воспроизводящие подлинные народные запевки,— тем выигрышнее это было для греческой буколики.

Вергилий обратился к буколическому жанру именно потому, что он позволил ему говорить сразу как бы и от себя, и не от себя. Мифологический эпиллий, вроде «Скопы», был слишком объективен для него, любовная элегия Галла или сатирический ямб Горация — слишком субъективны. Пафос стихов Катулла, привлекавший (и привлекающий) к ним читателей,— это пафос эгоцентрического самоутверждения: если

общество рассыпается, если все прежние его узы, политические и прочие, вызывают лишь омерзение, то единственной системой ценностей остается строй моих чувств, и всякий мгновенный порыв моей приязни или неприязни заслуживает поэтического увековечения. Вергилию такой этический солипсизм чужд с самого начала, поэтому он ставит в центр стихотворения не себя, а человека вообще — хотя бы в образе буколического пастуха; а подбирает и располагает стихотворения таким образом, чтобы темы их охватили весь мир — хотя бы с буколическим упрощением..

В «Буколиках» десять стихотворений: нечетные — в диалогической форме, четные — в повествовательной. Все сюжеты не выходят за рамки заданных пастушеских условностей. I эклога: прощаются два пастуха, один — изгоняемый из родных мест, другой — спасенный милостью римского правителя. II эклога: влюбленный пастух сетует в одиночестве на равнодушие своего любимца. III эклога: двое пастухов сперва пререкаются, потом состязаются в пении, потом примиряются как равные в искусстве. IV эклога: «более высокая песня» о том, что близок срок свершения древних пророчеств и воцарения нового золотого века. V эклога: один пастух поет, как умирает юный Дафнис, и вся природа его оплакивает, другой — как Дафнис в небе становится богом, и вся природа ликует. VI эклога: пастухи поймали сонного бога Силена, и он, чтобы его отпустили, сказывает им древние сказания от самого сотворения мира. VII эклога: опять два пастуха состязаются в пении. VIII эклога: опять отвергнутый пастух сетует на безответную любовь, а отвергнутая пастушка ворожбой возвращает к себе возлюбленного. IX эклога: опять селянина изгоняют из родных мест, и два пастуха жалеют о нем и вспоминают его песни. X эклога — эпилог: Корнелий Галл, покровитель и друг поэта, мучится от любви, поет об этом песню, и вся природа ему сострадает. Перед нами ненавязчивая, но несомненная симметрия построения: крайняя пара эклог, I и IX,— человек и земля; следующая, II и VIII,— человек и любовь; следующая, III и VII,— человек и песня; следующая, IV и VI,— прошлое и будущее; серединная, V,— земное и божественное; заключительная, X,— синтез: здесь и природа, и любовь, и песня, и боги. Даже когда два пастуха перекликаются нарочито отрывочными четверостишиями (эклога VII), темы их сменяются не случайным образом: сперва они сужаются — поэзия, боги, любовь, природа и быт; потом расширяются — природа и любовь, природа, любовь и боги; а когда очередной певец не в силах продолжать в том же духе, это засчитывается ему как поражение. В феокритовском образце Вергилия ничего подобного не было: там больше непосредственности и живости, но меньше стройности и всеохватности.

Место действия эклог Вергилия — Аркадия в глуши греческого Пелопоннеса, край бога-свирельника Пана. Образы «аркадских пастушков» стали нам так привычны по позднейшим пасторалям, что требуется усилие, чтобы вспомнить: первым поселил своих пастухов в отдаленной Аркадии именно Вергилий, у Феокрита местом действия были знакомые ему Сицилия и Кос. Именно из-за отдаленности Аркадия сразу становится страной не реальной, а условной и сказочной, «пейзажем души»: там рядом и море, как в Сицилии, и река Минций, как в Мантуе, оттуда можно пешком сходить в Рим, а на полях там одновременно идет и жатва, и пахота (II, 26; III, 13; I, 19; II, 10 и 66). Населяющие ее

пастухи — тоже гораздо более условные и сказочные, чем у Феокрита, начиная с самого звучания их греческих имен: для греков они были привычны, и Тирсис или Титир легко представлялись им неуклюжими рабами-козопасами, для римлян (как и для нас) они — экзотичны и напоминают не только о рабах, но и о богах и героях. Вергилий всячески усиливает это впечатление: он затушевывает феокритовские подробности низменного быта, утвари вокруг его пастухов меньше, а цветов и трав больше; «Завтрак» из раннего Вергилия в «Буколиках» уже невозможен. Чувство меры, проявляемое при этом Вергилием, удивительно: пастухи остаются пастухами, но читатель видит в них прежде всего людей, страдающих или радующихся, прекрасных и чистых; у Феокрита они всегда немного смешны, у Вергилия почти никогда. Одни и те же любовные жалобы поет у Феокрита косматый киклоп (идиллия XI), а у Вергилия истомленный Коридон (эклога II), и звучат они по-разному; одно и то же песенное состязание у Феокрита кончается лихим торжеством (идиллия V), а у Вергилия — благородным примирением (эклога III). И так до мелочей: все мотивы остаются те же, а эмоциональный мир становится иным.

В центре переживаний этого буколического мира царит, разумеется, любовь. Даже согнанные с земли пастухи эклог I и IX полны воспоминаний о своих возлюбленных, и даже песенные состязания эклог III и VII звучат обращениями к милым. «Все покоряет Любовь, и мы покоримся Любови!» [1] — этот мгновенно запоминающийся стих из концовки последней эклоги кажется выводом и итогом. Но это не так. Для Вергилия в идейном строе «Буколик» эта мысль не конец, а начало. Он пишет в дни, когда разнузданность страстей поставила Рим над краем гибели, и одна из этих страстей — та самая, которую моралисты сурово называли «похоть», а поэты нежно — «любовь». Воспевать ее так беззаботно, как делали это александрийцы, он не может. Слова «Все покоряет Любовь...» вложены в уста Корнелия Галла, друга Вергилия, лирического поэта, измученного красавицей, которой он посвящал свои элегии. Галлу сочувствуют и деревья, и животные, и пастухи, и боги. Кому уподоблен Галл в этой патетической картине последней, X эклоги, — ясно из другой, центральной, V эклоги: это Дафнис, мифический пастух-полубог, умерший безвременною смертью. Отчего он умер — об этом Вергилий не говорит, но говорит его источник, Феокрит: Дафнис один из всех не захотел покориться любви, был замучен оскорбленной Афродитою и утопился в реке. Что было с Дафнисом потом — об этом Феокрит не говорит, но говорит опять Вергилий: он стал богом, вознесся на небеса и оттуда расточает земле благодатный мир,— ни волк больше не страшен овцам, ни охотник оленям. Уже античные комментаторы видели здесь аллегорическое изображение апофеоза Юлия Цезаря: в 44 г. Цезарь был убит, в 43 г. в небе явилась комета, и народ не сомневался, что это душа Цезаря, в 42 г. сенат объявил Цезаря причисленным к богам, а в 41 г. Вергилий написал свою эклогу. И как Цезарь — бог для всех, потому что изгоняет из мира насилие («спокойствие Дафнису любо» — V, 61), так его наследник Октавиан — бог для Вергилия и его пастухов, потому что он защищает от насилия их мантуанские пажити («нам бог спокойствие это доставил» — I, 6). Так апофеоз любви в образе Галла оборачивается апофе-

---

[1] Здесь и далее стихи даются в дословном переводе.

озом преодоления любви в образе Дафниса: высшим благом оказывается не «любовь», а «спокойствие».

Преодоление любви — это нимало не отмена любви, это лишь ее очищение и преображение. Мир не становится безлюбовным, но любовь перестает в нем быть пагубной и становится благотворной. Что это такое, дают понять две эклоги, с двух сторон примыкающие к центральной, дафнисовской,— IV и VI. В VI эклоге пленный Силен поет песню о сотворении мира из хаоса, о быстро мелькнувшем золотом «сатурновом» веке и о веренице любовных историй героического века, с все более трагическими исходами: утонувший Гил, скотоложница Пасифая (о ней — всего подробнее), людоедка Сцилла, детоубийца Филомела. Этот причудливый каталог неотерических тем напоминает и о древней «Феогонии» Гесиода, и о еще не написанных «Метаморфозах» Овидия, и, вероятно, об элегиях самого Галла, лестное упоминание о котором тоже вплетено в песню Силена. Но общий смысл ясен: любовная страсть — это темная сила, обращающая людей в животных, и ее вторжение в людскую жизнь означало конец золотого века. В IV эклоге перед нами, наоборот, картина не былого, а будущего золотого века, наступающего по предсказаниям сивиллы: рождается божественный младенец, и по мере того, как он растет, смиряются дикие звери, земля сама родит колосья, а дубы — мед, являются и минуют последние герои, борющиеся с природой, как аргонавты, или друг с другом, как троянские бойцы, и, наконец, все мироздание сливается в едином роднящем ликовании. О любви здесь нет ни слова, хотя чувство, животворящее этот возрожденный мир, трудно назвать иначе, как вселенскою любовью; и только в последних строках эклоги, когда поэт переводит взгляд от дальнего будущего снова к ближнему, вдруг возникают неожиданные слова: «Мальчик, начни в улыбке узнавать свою мать! долгою мукою были ей десять твоих месяцев. Мальчик, начни! ведь кого обошли улыбкою мать и отец, того ни бог не допустит к трапезе, ни богиня к ложу» (IV, 60—63). Не плотская любовь, а материнская — вот для Вергилия символ его золотого века.

Для античности этот образ так необычен, что IV эклога на две тысячи лет осталась самым загадочно-привлекательным произведением древней поэзии. Христианство не сомневалось, что Вергилий здесь предсказал рождение Христа; ученые нового времени нашли здесь отголоски греко-иудейских «сивиллиных вещаний», а сквозь них — библейских пророчеств. Но повод к написанию эклоги был, по-видимому, гораздо более земным. В 40 г. было жестоко подавлено восстание против Октавиана, возглавленное братом Антония; Антоний заступился за разбитых и высадился в Италии; новая война казалась неизбежной; но стараниями консула этого года, поэта и воина Азиния Поллиона, между двумя хозяевами державы удалось восстановить мир. Мир был скреплен браком Антония с сестрой Октавиана и браком Октавиана с Скрибонией, дочерью видного римского сенатора. От обоих браков ожидались сыновья, рождение которых должно было упрочить достигнутый союз; у самого консула Поллиона тоже в этом году родился сын. В такой обстановке образ младенца-миротворца в эклоге, посвященной Поллиону («в твое, Поллион, консульство наступит краса юного века...» — IV, 11) становится не столь уже удивительным. Надежды оказались обманчивы: у Антония сыновья не родились, у Октавиана родилась дочь Юлия,

впоследствии обвиненная в разврате и скончавшаяся в ссылке. Но для Вергилия это примирение, прославленное IV эклогой, было первым случаем без боязни взглянуть в будущее «в надежде славы и добра» — и, взглянув, он уже не отводил от него глаз.

3

«Буколики» принесли Вергилию славу. Их не только читали и ценили знатоки — актеры исполняли их на сцене, и народ рукоплескал, потому что стихи были прекрасные, а чувства понятные. Из начинающего экспериментатора он сразу стал ведущим поэтом своего поколения — тем более что Азиний Поллион все больше отходил от стихов к прозе, а Корнелий Галл от литературы к политике — увлечение, которое, как мы увидим, оказалось для него роковым. Теперь Вергилий — центральная фигура нового литературного кружка, все более и более задающего тон в духовной жизни Рима. Кружок этот объединен не только поэтической, но и политической программой, а организатора этого кружка зовут Меценат.

Меценат принадлежал к тем же младшим неотерикам, из которых вышел и Вергилий. Он и сам был поэтом, но не очень удачливым; зато у него был практический ум, живой и гибкий. Он рано подружился с молодым Октавианом и, не занимая никаких постов, был при нем как бы советником по дипломатическим и идеологическим вопросам. Замирение 40 года в значительной степени было делом его рук. По-видимому, он первый подумал, что для того, чтобы «авторитетом превосходить всех», Октавиану нужна организация общественного мнения, а для организации общественного мнения полезно дружить с талантливыми писателями. И он сплотил вокруг себя тех писателей своего и младшего поколения, для которых мысль о Риме все прочнее связывалась с мыслью об Октавиане. Первым из них был, конечно, Вергилий, с ним его друг Варий Руф, потом к ним присоединился молодой Гораций; входили в кружок несколько знатоков-любителей и мелких поэтов, чьи имена нам уже ничего не говорят; несколько в стороне, но с сочувствием держался гордый Азиний Поллион. Деятельность этого кружка заполнила все 30-е годы. Наметилось даже что-то вроде разделения труда: Азиний Поллион писал трагедии, Варий — эпос (по-видимому, философский, под заглавием «О смерти»), Вергилий дописывал «Буколики», Гораций сочинял сатиры и ямбы. Во второй половине 30-х годов произошло некоторое перераспределение жанров: Поллион перешел к истории, Варий — к трагедии, Вергилий — к эпосу, Гораций стал пробовать свои силы в лирике. За этими работами и встретили они победу при Акции и единовластие Октавиана.

Эпосом, над которым работал Вергилий, были «Георгики».

Слово «георгики» означает «земледельческие стихи». Это не название жанра, а название темы; а жанр «Георгик» — это дидактическая поэма, без сюжета, из одних описаний и наставлений. В наше время такой жанр малопопулярен, и современный читатель вправе спросить: почему Вергилий, вступая в творческую зрелость, избрал столь неблагодарно-абстрактную форму, да еще в ответ на вполне конкретную политическую заинтересованность его кружка? Но причины для этого были достаточно веские, и их было по меньшей мере три.

Первая причина — политическая. Вопрос о развитии земледелия в Италии был в эти годы самой важной государственной проблемой. Собственно, гражданские войны в Риме и начались со споров, кому владеть необширной италийской пахотной землей; и каждый круг этих войн заканчивался переделом земли в пользу ветеранов победившей стороны. Такой раздел, и очень болезненный, произвел и Октавиан (тогда-то и пострадали от конфискаций мантуанские земляки Вергилия); теперь прочность его власти во многом зависела от того, приживутся ли его отвыкшие от земли солдаты на новых наделах. Проблема была даже не экономическая, а морально-политическая: что Италия все равно не прокормит себя своим хлебом и будет развивать виноградарство и скотоводство, а хлеб ввозить, было ясно всякому практику; но что занятия земледелием поднимут павшую нравственность и возродят гражданские доблести древних пахарей и воинов, живущих трудами рук своих, — на это возлагались самые серьезные надежды. Подъем крестьянского хозяйства стоит в центре общественного внимания, и старейший римский писатель-сенатор, неутомимый Варрон, издает в свои восемьдесят лет (в 37—36 гг.) деловитый трактат «О сельском хозяйстве», во многом перекликающийся с «Георгиками». Поэтому можно не считать большим преувеличением слова Вергилия («Георгики», III, 41), что он писал, «повинуясь нелегким веленьям» самого Мецената.

Вторая причина — художественная. Дидактическая поэма была излюбленной формой всех античных поэтов-новаторов. Повествовательная поэма с сюжетом из привычного круга мифологических тем (Вергилий небрежно перечисляет некоторые из них в начале III книги) налагала на них гораздо больше традиционных канонических условностей, а дидактическая поэма позволяла широко привлекать новый и необычный материал. Освоение нетрадиционного поэтического материала традиционными поэтическими средствами было трудной задачей, и удачное ее разрешение ценилось очень высоко. Так было в Александрии, так было и у римских александрийцев — неотериков: имена таких греческих поэтов, как Арат, автор поэмы по астрономии и метеорологии, и его подражатель Никандр, автор поэм о ядах и противоядиях (в наши дни почти не читаемых даже специалистами), пользовались величайшим почетом, а основоположник жанра, древний Гесиод, автор земледельческой поэмы «Труды и дни», считался равным Гомеру. В «Буколиках» Вергилий выступил римским соперником Феокрита, в «Георгиках» он выступает римским соперником самого Гесиода, — это был естественный шаг вперед, которым могла гордиться вся римская поэзия.

Третья, и главная, причина — личная. Вергилия привлекало в дидактической поэме именно то, что отвращает от нее современного читателя,— бессюжетность и безгеройность. Мы видели, что в свое время Вергилий уклонился от разработки жанра любовной элегии и занялся буколикой едва ли не оттого, что ему претил эгоцентризм неотерической лирики. В буколике не было эгоцентризма, но оставался, так сказать, антропоцентризм: человек был в центре внимания, страждущие пастухи заполняли эклогу своими переживаниями, а окружающая природа сочувствовала им и овевала жар их чувств вечерними прохладами. Вергилий понимал, что это тоже несерьезно, что на самом деле человек совсем не центр вселенной и не предмет преимущественного попечения богов — слишком он для этого неразумно живет и непомерно страдает,

лучшее свидетельство чему — вся римская современность. Человек — лишь частица огромного мира природы, и даже не главная частица; в мировом круговороте он повинуется общим законам, и чем покорнее повинуется, тем лучше для него. Это была постоянная мысль всей античности. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы жить сообразно с природой»,— отвечал философ. Философ умел мыслить отвлеченно и представлял себе строй природы в виде небесной геометрии и причинно-следственной метафизики; поэт мыслил конкретно и представлял его себе в виде холмистых равнин Италии, где бродят блеющие стада и пахарь клонится над медленным плугом. Таковы «Георгики»: это поэма не агрономическая, а философская.

У Вергилия был здесь великий предшественник — Тит Лукреций, автор поэмы «О природе вещей». Предание связало их имена: рассказывали, что Лукреций умер в 55 г., в тот день, когда неведомый ему Вергилий справлял свое совершеннолетие. Лукреций тоже был свидетелем гражданских войн, тоже жил среди разваливающегося общества, но, в отличие от Вергилия, он не видел никакого просвета и впереди. Однако он умел не чувствовать страха и в поэме своей учил этому и других. Общество губят алчность, тщеславие, похоть, говорил он, но исток у этих трех страстей один: страх смерти. Достаточно отрешиться от страха смерти — и человек обретет безмятежность, которая и есть счастье. В самом деле, для человека смерть — ничто: когда он есть — ее еще нет, когда она есть — его уже нет; а для вселенной смерть — тем более ничто: ведь материя вечна, и из тех же атомов, из которых состоим мы, будут вновь и вновь слагаться иные тела и иные миры,— для Лукреция, эпикурейца и атомиста, это непреложно. К этому приятию смерти и растворению в вечном бытии Лукреций и призывает с таким вдохновенным пафосом, равного которому нет, пожалуй, во всей античной литературе.

Вергилий тоже в молодости искал спасенья в эпикурействе, его учителем был неаполитанский эпикуреец грек Сирон, имя поэта читается в одном из свитков местной философской школы, открытых археологами. В Лукреция он вчитывался неотступно: ученые подсчитали, что в «Георгиках» реминисценции из Лукреция приходятся по разу на каждые двенадцать стихов. Но принять взгляд Лукреция он не мог. Он был человеком следующего поколения, которое отстрадало в римском аду еще одним сроком больше и теперь видело — или внушало себе, что видит,— проблеск спасения впереди. И его поэма — не о неминуемости смерти, а о неминуемости возрождения по ту сторону смерти. Что такое возрождение реально, этому Вергилия учат не философские домыслы, а та насущная повседневность, о которой он пишет: ведь именно так каждое зерно сеятеля умирает в борозде, а потом возрождается новым колосом. «По кругу идет труд земледельца, и год его возвращается на следы свои» (II, 401—402). Для Лукреция круг обновления материи замыкался в бесконечности и вечности, для Вергилия — в годовой череде полевых работ на крестьянском наделе; а счастье, обретаемое там и здесь,— одно и то же. «Блажен, кто мог познать причины вещей...— восклицает Вергилий, с несомненностью имея в виду Лукреция,— но счастлив и тот, кто знает лишь сельских богов...» и т. д. (II, 490—540): тщеславие не толкает его к распрям, алчность — к преступлениям, и дом его целомудрен. «Счастье — в том, чтобы жить сообразно с приро-

дой»,— говорила философия; но для философа сообразно с природой живет философ, а для поэта — мужик. Счастье Лукреция доступно лишь мыслителю и прозорливцу, счастье Вергилия — всякому, кто честно делает свое земное дело.

Философская мысль создает единство поэмы, сельскохозяйственная тема служит материалом для ее развертывания. Как деревенский уроженец и дачный житель, Вергилий знал предмет и по личным впечатлениям; но в основном «Георгики», как положено было дидактическим поэмам, писались по книгам. Позднейшие писатели относятся к сельскохозяйственному авторитету Вергилия вполне серьезно: Колумелла его хвалит, Плиний с ним спорит, а Сенека его оправдывает, напоминая, что поэт хотел «не поучать пахарей, а услаждать читателей» (письмо 86). Сенека прав: все сельскохозяйственное содержание «Георгик» — это лишь набор примеров к главной мысли поэмы — о единстве и круговороте природы. Вергилий бывает и фантастичен — например, когда говорит, что любое дерево можно привить на любое дерево; и несистематичен — например, когда винограду он посвящает полтораста строк, а маслине шесть; но первое — потому, что родство всех деревьев для него символ единства всей природы, а второе — потому, что он славит труд, а виноград требует больше труда, чем маслина. зато каждая картина в отдельности представляет собой совершенство по продуманности деталей и точности слов. Вергилий недаром трудился над небольшой поэмой семь лет: если в истории латинского поэтического языка вершиной является творчество Вергилия, то в творчестве Вергилия вершиной являются «Георгики». «Порознь — обычные слова, а вместе — необычные»,— раздраженно определяли новый стиль римские критики.

Дробные картины сельской жизни и труда продуманно ложатся в четкий план четырех книг: о земледелии (I), о плодоводстве и виноградарстве (II), о скотоводстве (III), о пчеловодстве (IV). Первая пара книг — о неодушевленной природе, вторая — об одушевленной, обе начинаются пространными вступлениями — воззванием к сельским богам и воззванием к Октавиану. Первая книга в каждой паре сурова и мрачна, вторая — светлее и отраднее: I книга, о труде, побеждающем природу, заканчивается описанием страшных знамений земли и неба после смерти Цезаря, II книга — восторженной хвалой крестьянскому счастью; концовка III книги — скотский мор, картина торжества смерти (такой же картиной кончал свою поэму Лукреций), концовка IV книги — сказочное самозарождение пчелиного роя, картина торжества жизни. Таким образом, первая половина поэмы посвящена единению с природой, вторая — победе над смертью; обе темы восходят к «Буколикам», но здесь разработаны подробно и по-новому.

В IV эклоге «Буколик» возвещалось, что на землю возвращается золотой век и земля вновь все будет сама дарить человеку. Это прекрасно, но это ненадежно: что чудесно дано, то может быть и чудесно отнято (как уже когда-то было), а прочно лишь то счастье, которое человек добыл сам — собственным трудом. На заре человечества золотой век был младенчески беструдным, у зрелого человечества он будет трудовым: именно через труд включает себя человек во вселенское единство природы. Для того и отнял Юпитер у человека древний золотой век, чтобы человек в поте лица преобразил сам себя, научившись знаниям и

умениям, и преобразил природу, которая без него бы вечно клонилась к вырождению. Обе мысли — и о вырождении природы, и о совершенстве человека — эпикурейские, лукрециевские; но Вергилий словно выворачивает их контекст наизнанку, задавая вопрос не «почему так?», а «для чего это так?» и отвечая: для блага людей. В строе природы человеку назначено свое место, и назначение это — именно в том, чтобы плыть против течения природы (I, 197—203). Всю эту диалектику Вергилий вмещает в одно-единственное слово, ключевое для поэмы: «недобрый труд все победил» (I, 145—146). Труд — «недобрый» (improbus), потому что для человека он — тягость, а для природы он — насилие; но только он ведет их к общему их благу. Ближайшие причастники этого блага — крестьяне, и особенно крестьяне Италии, где умереннее всего и небо, и земля (хвала Италии — II, 136—176). Они уже живут в золотом трудовом веке, им посвящает Вергилий знаменитое славословие: «О, блаженные слишком — когда б свое счастие знали! — жители сел...» (II, 458—459). И опять в этой хвале — диалектический парадокс: как благодатный труд оказывается «недобрым», так благодатное счастье — «незнаемым»: счастье — в свободе от мнимых благ похоти, тщеславия и корысти, а люди не понимают этого и по-прежнему тоскуют по ним. Настоящее счастье — это отречение от счастья.

В V эклоге «Буколик» воспевался Дафнис, который отрекся от любви, умер и возродился богом. В «Георгиках» Вергилий возвращается к этому и словно рассматривает под увеличительным стеклом все четыре момента этой темы: и любовь, и отречение, и смерть, и возрождение. Любовь — это неистовая животная течка и случка, бьющиеся за самку быки и истекающие похотливым соком кобылицы; а чтобы человек не подумал, что к нему это не относится, Вергилий тут же напоминает миф о Леандре и припечатывает свой рассказ словами: «любовь у всех одна» (III, 244). И не только любовь, а и всякая страсть: звериное тщеславие лошадей, на скачках рвущихся к мете, тоже ничем не отличается от людского. Отречение от любви и от всякой страсти — это пчелиное царство IV книги «Георгик»: пчелы не знают совокупления, а собирают молодь в траве и листве; пчелы не знают алчности, и добро у них общее, а «труд у всех един» (IV, 184); пчелы не знают тщеславия и с легкостью жертвуют жизнью: в бою — за царя, а в труде — за пропитание общины; и поэтому они божественны и блаженны. Смерть —это скотский мор в финале III книги: похоть у животных питается, конечно, надеждой на продление рода, но надежда эта мнимая, и страсть не спасает от вымирания. Наконец, возрождение по ту сторону смерти — это миф о чуде Аристея, завершающий всю поэму: аркадский полубог Аристей, наученный бессмертными, приносит в жертву быков, и из их разлагающихся туш — таких же, какие мы видели в картине мора,— вылетают молодые рои божественных пчел: «смерти, стало быть, нет» (IV, 226), а есть лишь обновление жизни. Этот заключительный рассказ Вергилий строит по александрийским законам маленькой мифологической поэмы с обязательным вставным «рассказом в рассказе», оттеняющим главный,— и этот вставной эпизод у него уже откровенно символичен: это миф об Орфее, который ведет из царства мертвых к новой жизни любимую Эвридику, но не исполняет назначенного самоотречения, во «влюбленном безумии» (IV, 488) оглядывается на нее и теряет ее навек. Этим символом (освященным именем величайшего мифичес-

кого поэта и пророка) завершается жизненный урок дидактической поэмы Вергилия.

4

В прологе к III книге «Георгик» Вергилий писал, какой храм мечтает он воздвигнуть в родной Мантуе в честь Октавиана, и побед его, и предков его, и обещал: «Скоро препояшусь я воспевать жаркие битвы Цезаря и нести хвалу ему в дальние века...» (III, 46—47). Современники с уверенностью ожидали панегирической поэмы об Августе — может быть, с прологом о мифических троянских предках его рода. «Георгики» были закончены, и Вергилий уже года два работал над новой поэмой,— а молодой горячий поэт Секст Проперций, только что примкнувший к кружку Мецената, возвещал о ней так: «Вергилию, ныне воскрешающему битвы Энея и стены на лавинийском берегу, любо петь победные корабли Цезаря при Фебовом Акции, — отступите же, поэты римские и греческие: это рождается нечто выше самой “Илиады”!» (II, 34, 61—66). Но шло время, и сперва друзья Вергилия, а после смерти его и все читатели узнали: об Августе и Акции в поэме упоминается лишь мимоходом, посвящена же она только Энею, троянскому предку Августа и римлян, описывает времена мифологические и называется «Энеида».

Миф об Энее был древний. В «Илиаде» (XX, 300—307) говорилось, что Энею, сыну Афродиты и Анхиса, не суждено было пасть под Троей, а суждено — и ему, и роду его — править над потомками троянцев. В пору греческой колонизации этот миф распространился по Средиземноморью и прижился в Италии: в этрусских раскопках найдены статуэтки Энея, выносящего Анхиса из Трои. С возвышением Рима в III в. миф приобретает окончательный вид: Эней, покинув Трою, после долгих скитаний приплыл именно в край латинов, и потомки его основали здесь Рим. Сын Энея Асканий был отождествлен с Юлом, предком рода Юлиев; Юлий Цезарь гордился таким происхождением, и Август изображал на своих монетах Энея с Анхисом на плечах. Большинство имен, упоминаемых в «Энеиде» — в том числе и Дидона, и Турн,— были в легендах и летописях и до Вергилия, но это были только имена, только заполнение пустых родословных. Мифологического эпоса на местном материале в латинской поэзии до Вергилия не было.

Выбор сюжета был исключительно удачен. Август как спаситель Рима официально считался вторым его основателем; поэтому напоминание о первом основании Рима было своевременно и многозначительно. Август считался потомком Юлиев, поэтому выбор Энея в герои оказывался очень уместен. Август пришел к власти, победив Антония, а Антонию, в числе прочего, вменялась в вину любовь к восточной царице и намерение перенести столицу державы из Рима на восток; поэтому рассказ о том, как предок римского народа по воле богов плыл из Трои на запад, и даже любовь Дидоны не могла его удержать, приобретал дополнительную назидательность. А главное, выбор троянского героя позволил насытить поэму гомеровскими воспоминаниями, оживить ими бледные римские предания, закрепить в художественном образе теоретические комбинации, представлявшие Рим в Средиземноморье законным наследником Греции. Вергилий, соперник Феокрита и сопер-

ник Гесиода, выступал теперь соперником Гомера, — для всей римской культуры это было как бы экзаменом на зрелость, и современники это понимали.

Но для самого Вергилия выбор мифологического сюжета вместо современного имел еще одно значение. Отход в прошлое позволял ему оставаться поэтом будущего. Ведь годы шли, и будущее, возвещенное в IV эклоге, постепенно становилось настоящим, и многое, чего не видно было издали, делалось явным вблизи. Покой и блеск в Риме был; но молочные реки не спешили разливаться, победы над внешним врагом оставались больше дипломатическими, чем военными, и власть Августа оформлялась не только в шуме народных восторгов, но и в тишине негласных политических сделок. Жертвой одной из таких сделок пал друг Вергилия Корнелий Галл: он был наместником Египта, его обвинили в превышении власти, он покончил самоубийством, и Вергилию велено было вычеркнуть упоминание о нем из последней книги «Георгик». Чтобы хвала такой современности оставалась добровольной и не становилась принужденной, нужно было отодвинуть точку зрения вдаль, восстановить дистанцию искусственно. Такой точкой для Вергилия и стало мифологическое время «Энеиды»: Рима еще нет, но судьба его уже предначертана, и перспектива ее раскрывается от первобытной простоты царя Эвандра до всемирного величия Августа и (это знаменательно!) продолжателей Августа в будущем: кульминация пророчеств о Риме в VI книге «Энеиды» — не имя Августа, а имя юного Марцелла, который должен был стать его преемником и только что безвременно умер.

И другая, еще более глубокая причина побуждала Вергилия писать поэму не о Риме, а о судьбе Рима. Мысль о месте человека в мире, сквозная мысль его творчества, оставалась у него недодуманной. «В чем счастье?» — спрашивал человек. «В том, чтобы забыться в вымышленном мире поэтической условности»,— отвечал поэт в «Буколиках»; «в том, чтобы замкнуться в кругу трудового общения с природой»,— отвечал он в «Георгиках». Но такой ответ не мог удовлетворить римлянина: античный человек был не только труженик, но был и воин и гражданин. Судьбу его дома можно было представить замкнутой линией годового круговорота; судьбу его города можно было представить себе лишь незамкнутой линией исторического пути, уходящего в неизвестность. (Философ мог утверждать, что и этот путь — круговой, что и для государства за началом и расцветом неминуемы упадок и конец, но гражданин руководствоваться этой мыслью не мог.) Повороты на этом пути были не такие предвидимые, как в жизни земледельца; а бороться на этом пути приходилось не с безликой природою, а с такими же живыми людьми. Делать выбор здесь приходилось чаще, и выбор был мучительнее. Чем руководствоваться, в чем черпать силы? Чтобы ответить на этот вопрос, не годилась поэма без героя, подобная «Георгикам», нужна была поэма о герое, который ищет для себя и для других пути в будущее. Такою и написал Вергилий «Энеиду».

Поэма о будущем была для античной литературы опытом небывалым. «Илиада» и «Одиссея» создавались как поэмы о прошлом. Греческий мир расставался тогда с родовой эпохой и переходил к государственной; все покидаемое казалось невозвратно прекрасным, каждая подробность его была дорога и бережно вписывалась в стихи, за счет этих подробностей поэмы безмерно разрастались, но именно это и при-

влекало к ним любовное внимание слушателей и читателей. Ностальгия о прошлом определяла всю поэтику гомеровского эпоса. Обращая свой эпос в будущее, Вергилий должен был пересоздать ее заново до малейших мелочей. Эпическое любование минувшим должно было замениться драматической заинтересованностью в предстоящем, обилие подробностей — обдуманным отбором, величавая плавность — патетической напряженностью. Все это Вергилий сделал: мотивы, из которых соткана его поэма, — гомеровские, но ткань, в которую они сплетаются, — новая.

В «Энеиде» двенадцать книг. Начинается поэма на седьмом году странствий Энея; на пути в Италию он застигнут бурей и прибит к берегам Карфагена (I); он рассказывает карфагенской царице Дидоне о падении Трои (II) и о своих скитаниях (III); он любит Дидону, но рок велит ему продолжать путь, и покинутая Дидона убивает себя на костре (IV). Минуя Сицилию, где он чтит играми память отца (V), Эней прибывает в Италию и, спустившись с Сивиллой в Аид, узнает там от тени Анхиса славную судьбу своего потомства (VI). Царь Латин ласково принимает Энея и обещает ему руку своей дочери, но жених ее Турн идет на Энея войной (VII); Эней едет за помощью к соседнему царю Эвандру на место будущего Рима и получает в дар от Вулкана и Венеры доспехи и щит с изображением грядущей истории Рима (VIII). Тем временем Турн теснит троянцев (IX); вернувшийся Эней отражает врагов, но Турн убивает его друга Палланта, сына Эвандра (X); следует погребение павших, возобновление войны, подвиги амазонки Камиллы (XI) и, наконец, единоборство вождей, в котором Эней, мстя за Палланта, поражает Турна (XII). Композиция поэмы намечена твердой рукой: во-первых, первая половина и вторая половина, «странствия» (I—VI) и «битвы» (VII—XII), сопоставляются как «римская Одиссея» и «римская Илиада»; во-вторых, первая треть и последняя треть противопоставляются как испытание отречением (I—IV) и испытание одолением (IX—XII), между которыми лежит откровение цели (V—VIII); в-третьих, четные книги с напряжением действия и нечетные с ослаблением напряжения правильно чередуются между собой.

Почти все эпизоды «Энеиды» подобраны по образцу гомеровских: начало с середины действия, буря у чужих берегов, рассказ героя на пиру о своих скитаниях, задерживающая героя женщина (Дидона — Калипсо), поминальные игры, спуск за пророчеством в царство мертвых, война из-за женщины, перечни воителей, битва в отсутствие героя, изготовление оружия, ночная вылазка, перемирие и нарушение перемирия, совет богов, умерщвление друга и месть за него в последнем единоборстве,— все это имеет знаменитые прототипы в «Илиаде» и «Одиссее», и Вергилий их не скрывает, а подчеркивает. Но выглядят они в контексте «Энеиды» совершенно по-новому. Достаточно вспомнить: в «Одиссее» герой, рассказывая о странствиях, почти нигде не упоминает об их цели, она как бы сама собой подразумевается; и в «Илиаде» герои почти никогда не вспоминают о причине и целях войны, война для них — состояние естественное и обычное. В «Энеиде» наоборот: каждая пристань блуждающих троянцев пробуждает вопрос, не здесь ли долгожданный конец пути; и каждый удар в войне между троянцами и латинами сопровождается мыслью, что все могло быть иначе и должно стать иначе. Эта устремленность к развязке пронизывает всю поэму до

самых малых эпизодов: даже когда Вергилий в надгробных играх по Анхису нарочито воспроизводит надгробные игры по Патроклу, то из красочного, но нехитрого рассказа («Илиада», XXIII, 651—699): «был кулачный бой, и Эпей вызвал всякого охотника, но отважился один Эвриал; долго бились они, и Эпей побил Эвриала» — получается целая маленькая драма («Энеида», V, 362—472): «...вызвал Дарет всякого охотника, но было страшно, и не стерпел тогда старый Энтелл; сошлись они, промахнулся Энтелл, упал, и все испугались; но от обиды прибавилось у него сил, он вскочил, и ударил, и вышел победителем». Так всюду; гомеровских реминисценций в «Энеиде» не меньше, чем феокритовских в «Буколиках», но они еще более неузнаваемы. Вергилий ими гордился. «Ведь легче,— говорил он,— украсть у Геркулеса палицу, чем у Гомера стих».

Если бы Вергилий взялся писать панегирическую поэму, ему пришлось бы архаизировать современность, воспевая битвы недавних дней высоким гомеровским стилем: это было традицией, уже отец римского эпоса Энний описывал римского трибуна в бою словами Гомера об Аяксе. Взявшись за мифологическую поэму, Вергилий смог поступить наоборот: оживить древность мироощущением современности. На первых же страницах поэмы мы чувствуем эту разницу: у Гомера волнение народного собрания сравнивается с бурей («Илиада», II, 144—149), у Вергилия буря (и какая!) сравнивается с волнением народного собрания (I, 148—153),— за этими картинами стоит совсем разный жизненный опыт. Тесный и обжитой мир Гомера превращается в бесконечно раздвинутый мир всесветной державы. Расширился космос: боги стали далеки от людей, и связь мировых событий непонятна людям. Расширилось пространство: Эней путешествует не по неведомым сказочным морям, а по местам, где уже побывали троянские и греческие колонисты и где слава Троянской войны долетела уже до Карфагена. Расширилось время: если Одиссей получал в Аиде предсказание только о собственной ближайшей участи, то Эней получает пророчество об отдаленнейшем будущем своих неведомых потомков. Наконец,— и это главное,— расширился духовный мир человека, и динамика действия переместилась из сферы поступков в сферу переживаний: слава войн и битв перестала быть самоценной и стала лишь внешним проявлением и подтверждением воли судьбы, а все силы героя обращаются к тому, чтобы постичь эту волю судьбы и сообразоваться с ней.

Что такое судьба? Древний человек представлял это гораздо проще, чем современный. Все события имеют свои причины и свои следствия; их переплетение и образует судьбу. Многое в ней предсказуемо. Даже невежда может предсказать человеку: «Если тебе проколют сердце, ты умрешь». Кто более проницателен (например, врач), тот может сделать предсказание менее тривиальное: «Если ты выпьешь много вина и выйдешь на холод, ты умрешь». Кто еще шире охватывает взглядом связь событий (например, бог), тот может предсказать даже так: «Если ты встретишь человека, обутого на одну ногу, ты умрешь»; когда люди обращаются к оракулам, они обычно получают именно такие ответы. А всю бесконечную ткань сплетений судьбы не под силу обнять, вероятно, никому. Вергилия порой упрекали (даже в античности) за то, что он сохранил в своей поэме гомеровские образы олимпийских богов. Но они были ему нужны именно для того, чтобы показать эту иерархию ос-

ведомленности, причастности судьбе. Выше всех — Юпитер: он видит будущность до самых дальних далей, его пророчеством «без времен и пределов» (I, 278) открывается поэма. Ниже его — Юнона, Венера и прочие боги: им открыты лишь ближние рубежи судьбы, и не всем одни и те же. И ниже всех — человек, который не видит ничего и может лишь молить об откровении: таков Эней, который лишь на полупути от Трои узнает, что он плывет в Италию, и, лишь приплыв в Италию, узнает, зачем он сюда плыл.

Но это еще не все. Если знание людей о своих будущих целях так неполно, то и действия их взаимно противоречивы. Допустим, Рим и Карфаген начинают войну, оба обращаются к богам и оба получают пророчества о победе. Противоречия здесь нет: действительно, сперва Ганнибал победит Рим, а потом Сципион победит Карфаген. Но чья победа будет последней, люди не знают, и поэтому война идет жестокая, и история движется медленнее, чем могла бы. Как здесь быть человеку? Перед ним два пути. Или — вновь и вновь обращаться к богам, пытаясь узнать все более дальние и непонятные звенья судьбы и безропотно подчиняя узнанному свои действия: это путь Энея. Или — уверовать, что то звено, которое открыто тебе,— последнее и главное, и утверждать себя в служении этой цели: это путь его антагонистов, Дидоны и Турна. «На ближнюю судьбу есть дальняя судьба» (I, 209),— утешается Венера, глядя на бедствия Энея; «На чуждую судьбу есть моя судьба!» (IX, 136) — восклицает Турн, бушуя перед троянским лагерем. Перед нами опять контраст жертвенного самоотречения и страстного самоутверждения; и мы видим: ни то ни другое невозможно без борьбы. Человек вписывается в историю, как земледелец в кругооборот природы: обоим предстоит «недобрый труд» одолевать противотечение.

Вся первая половина «Энеиды» — это школа самоотречения, которую проходит Эней. В «Георгиках» страсти были показаны в самом отталкивающе-животном их виде, в «Энеиде» — в самом возвышенно-благородном; но отречения требуют и такие. Тщеславие Энея — это его воинская честь, героическая готовность победить или умереть; алчность — это его патриотизм, его желание сохранить свой дом и родину; похоть — это его любовь к Дидоне, любовь двух товарищей по изгнаннической судьбе, едва ли не самая человечная во всей античной поэзии; но все это он должен забыть. Он носит постоянный эпитет pius, «благочестивый» (немыслимый у Гомера); обычно слово это значит «преданный богам, предкам, родным, друзьям», всему, что связывает с прошлым,— здесь это значит «преданный богам и судьбе», тому, что связывает с будущим. В начале он еще не таков: тень Гектора говорит ему: «Троя пала, беги, тебе суждено основать за морем новую Трою!» — но при первом взгляде на горящий город он забывает все, хватает меч и бросается убивать и умирать, и нужно еще явление Венеры, чтобы он вспомнил о родных, и чудо над Асканием, чтобы он пошел за судьбой. Затем — подневольное плавание, понукаемое новыми и новыми велениями свыше: ложный оракул на Делосе, прояснение его на Крите, сбивающее вещание гарпии, указание пути от Гелена, Венера направляет Энея в Карфаген, Меркурий гонит его из Карфагена, тень Анхиса призывает в Аид, — и все это на фоне неотступной тоски: «о, трижды и четырежды блаженные те, кто пали у отчих стен!..» (I, 94—95). Трижды отрекается Эней от города и дома: сперва от любимой Трои (и в ней от

Креусы), потом от любящей Дидоны (и с ней от Карфагена), потом от спутников, остающихся в Сицилии (и ставящих там новую Трою),— и все это против воли. «Против воли я твой, царица, берег покинул»,— скажет он Дидоне (VI, 460); не всякий читатель уловит, что этот стих — повторение катулловского (66, 39): «Против воли, царица, твое я темя покинул», — говорит Беренике ее локон, ставший созвездием; но кто уловит, тот услышит: труден человеку путь к небесам.

Перелом, предельное отрешение от прошлого и рождение для будущего — это VI книга «Энеиды», спуск и выход из царства мертвых, символ, знакомый нам по Дафнису и Орфею. В начале перед Энеем в последний раз проходит пережитое — тень Деифоба напоминает о родине, тень Дидоны о любви; в середине познается вечное — круговорот очищения душ от телесных страстей (это — точка соприкосновения природы и истории, кругового и прямого пути, «Георгик» и «Энеиды»); в конце открывается будущее — вереница героев римского народа от древнейших царей до Августа и Марцелла. Здесь, на самом переломе поэмы, устами Анхиса произносятся ее ключевые стихи, знаменитая формула исторической миссии Рима (VI, 847—853): «Пусть другие тоньше выкуют дышащую бронзу, живыми выведут облики из мрамора, лучше будут говорить речи, тростью расчертят движенье небес и предскажут восходы светил,— ты же, римлянин, помни державно править народами, и будут искусства твои: налагать обычаи мира, щадить покоренных, а заносчивых смирять оружием». Эти слова замечательны: поэт говорит о Риме, но в поле его зрения — весь круг земной, а в мысли его — мир между его народами. Эгоцентризма (на этот раз национального) нет и здесь. Римляне — народ избранный, но не потому, что он лучше других, а потому, что он способнее поддерживать мирное единство всех остальных народов. Символ этого единства — начало самого римского народа: скоро мы увидим, как в нем сливаются и троянцы, и латины, и этруски, и дорогие сердцу поэта Эвандровы аркадяне. Имени Трои больше нет: троянское зерно умерло и проросло новым колосом. Власть Рима над миром — не право, а бремя, оно требует от несущего жертв, и прежде всего — отрешения от чреватых раздорами страстей (VI, 832: «Дети, дети, не приучайте сердце к таким войнам!» — отечески обращается Анхис к теням — ни много ни мало — Цезаря и Помпея). Выдержит ли римлянин этот нравственный экзамен?

И тут начинается вторая половина поэмы, война за Лаций, вереница коротких, но кровавых битв, о которых не любит перечитывать современный читатель. Зачем они? Затем, что испытания Энея не кончились, самое тяжкое — впереди. До сих пор он отрекался от себя во имя судьбы — теперь он должен убивать других во имя судьбы. Это — его «недобрый труд» в истории: творить людям зло для их же блага, водворять мир войной. Война у Вергилия страшнее, чем у Гомера. Она почти гражданская: ведь сражаются народы, которые уже вступили в союз и вскоре сольются воедино. В ней гибнут самые молодые и цветущие: Нис с Эвриалом, Паллант, Лавс, Камилла. В ней Эней встречается, можно сказать, с самим собой: Турн, его соперник,— это такой же герой, по-гомеровски бездумный, преданный ратной чести и защищающий свое отечество от пришельцев, каким был Эней в начале «Энеиды». Сможет ли Эней сохранить в битвенном пылу свою с таким трудом достигнутую отрешенность от людских страстей, соблюдет ли завет:

«щадить покоренных и смирять заносчивых»? И мы видим: по крайней мере, два раза у него не хватает на это сил, два раза он забывает обо всем и начинает рубить без разбора налево и направо, как гомеровский витязь,— воевать ради войны, а не ради мира. В первый раз — тотчас после гибели юного Палланта (в X книге); во второй раз — и это знаменательно — в самых последних строках поэмы, в исходе единоборства с Турном, убийцей Палланта: поверженный Турн признает себя побежденным и просит лишь о пощаде во имя отца («и у тебя ведь был Анхис!»),— но Эней замечает на нем пояс, снятый с Палланта, и, вспыхнув, поражает молящего мечом. (У Вергилия нет мелочей: внимательный читатель вспомнит, что на бляхах этого пояса были изображены Данаиды и Египтиады, прообраз всех мифологических братоубийств: X, 496—499.) С лучшим своим героем Вергилий расстается в момент худшего его поступка: слава року спета, слава человеку оборвана на полуслове.

А стоит ли рок славы? Стоит ли возрождение смерти? Не обманет ли будущее? Всем смыслом своего творчества Вергилий отвечал: стоит. Он был человеком, который пережил конец света и написал IV эклогу: он верил в будущее. Иное дело — его читатели: они относились и этому по-разному. Были эпохи, верившие в будущее и отрекавшиеся от прошлого, и для них героем «Энеиды» был Эней; были эпохи, предпочитавшие верить в настоящее и жалеть о прошлом, и для них героем «Энеиды» была Дидона, о которой сочинялись трогательные драмы и оперы. Вергилий тоже жалел свою Дидону, и жалел горячо,— но так, как зоркий жалеет близорукого. Его героем был не тот, кто утверждает свою личность, а тот, кто растворяет ее в круговороте природы и в прямоте судьбы. О таких он мог сказать, как сказал о своих крестьянах: они счастливы, хоть и не знают своего счастья. Сливая свою волю с судьбой, человек уподобляется не менее чем самому Юпитеру, который в решающий момент отрекается от всякого действия: «рок дорогу найдет» (X, 113). Безликий, сам себя обезличивающий Эней кажется зияющей пустотой в ряду пластических образов античного эпоса,— но это пустота силового поля. Людей XIX века она удивляла, люди XX века научились ее ценить.

Не так ли сам Вергилий от произведения к произведению растворял себя в той судьбе, которая оказалась его уделом, — в поэзии? От полулирических «Буколик» он шел к дидактическим «Георгикам» и затем к мифологическому эпосу «Энеиды». В «Буколиках» читателю всех веков мерещился образ самого поэта; в «Георгиках» слышался его голос; в «Энеиде» поэта нет — он растворился в языке и мифе. Начиная это введение в поэзию Вергилия, мы видели высокого, смуглого и застенчивого человека, упорно, вдумчиво и неудовлетворенно трудящегося над стихами. Теперь мы можем забыть этого человека: перед нами — его стихи.

ГОРАЦИЙ, ИЛИ ЗОЛОТО СЕРЕДИНЫ

1

Имя Горация — одно из самых популярных среди имен писателей древности. Даже те, кто никогда не читал ни одной его строчки, обычно знакомы с этим именем. Хотя бы по русской классической поэзии, где Гораций был частым гостем. Недаром Пушкин в одном из первых своих стихотворений перечисляет его среди своих любимых поэтов: «Питомцы юных Граций, с Державиным потом чувствительный Гораций является вдвоем...» — а в одном из последних стихотворений ставит его слова — начальные слова оды III, 30 — эпиграфом к собственным строкам на знаменитую горациевскую тему: «Exegi monumentum. Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»

Но если читатель, плененный тем образом «питомца юных Граций», какой рисуется в русской поэзии, возьмет в руки стихи самого Горация в русских переводах, его ждет неожиданность, а может быть, и разочарование.

Неровные строчки, без рифм, с трудно уловимым переменчивым ритмом. Длинные фразы, перекидывающиеся из строчки в строчку, начинающиеся второстепенными словами и лишь медленно и с трудом добирающиеся до подлежащего и сказуемого. Странная расстановка слов, естественный порядок которых, словно нарочно, сбит и перемешан. Великое множество имен и названий, звучных, но малопонятных и, главное, совсем, по-видимому, не идущих к теме. Странный ход мысли, при котором сплошь и рядом к концу стихотворения поэт словно забывает то, что было вначале, и говорит совсем о другом. А когда сквозь все эти препятствия читателю удается уловить главную идею того или другого стихотворения, то идея эта оказывается разочаровывающе банальной: «Наслаждайся жизнью и не гадай о будущем», «Душевный покой дороже богатства» и т. п. Вот в каком виде раскрывается поэзия Горация перед неопытным читателем.

Если после этого удивленный читатель, стараясь понять, почему же Гораций пользуется славой великого поэта, попытается заглянуть в толстые книги по истории древней римской литературы, то и здесь он вряд ли найдет ответ на свои сомнения. Здесь он прочитает, что Гораций родился в 65 г. до н. э. и умер в 8 г. до н. э.; что это время его жизни совпадает с важнейшим переломом в истории Рима — падением республики и установлением империи; что в молодости Гораций был республиканцем и сражался в войсках Брута, последнего поборника республики, но после поражения Брута перешел на сторону Октавиана Августа, первого римского императора, стал близким другом пресловутого Мецена-

та — руководителя «идеологической политики» Августа, получил в подарок от Мецената маленькое имение среди Апеннин и с тех пор до конца дней прославлял мир и счастье римского государства под благодетельной властью Августа: в таких-то одах прославлял так-то, а в таких-то одах так-то. Все это — сведения очень важные, но ничуть не объясняющие, почему Гораций был великим поэтом. Скорее, наоборот, они складываются в малопривлекательный образ поэта-ренегата и царского льстеца.

И все-таки Гораций был гениальным поэтом, и лучшие писатели Европы не ошибались, прославляя его в течение двух тысяч лет как величайшего лирика Европы. Однако «гениальный» — не значит: простой и легкий для всех. Гениальность Горация — в безошибочном, совершенном мастерстве, с которым он владеет сложнейшей, изощреннейшей поэтической техникой античного искусства — такой сложной, такой изощренной, от которой современный читатель давно отвык. Поэтому, чтобы по-должному понять и оценить Горация, читатель должен прежде всего освоиться с приемами его поэтической техники, с тем, что античность называла «наука поэзии». Только тогда перестанут нас смущать трудные ритмы, необычные расстановки слов, звучные имена, прихотливые изгибы мысли. Они станут не препятствиями на пути к смыслу поэзии Горация, а подспорьем на этом пути.

Вот почему это краткое введение в поэзию Горация мы начнем не с эпохи, не с тем и идей, а с противоположного конца — с метрики, стиля, образного строя, композиции стихотворений поэта, чтобы от них потом взойти и к темам, и к идеям, и к эпохе.

2

Стих Горация действительно звучит непривычно. Не потому, что в нем нет рифмы (античность вообще не знала рифмы; она появилась в европейской поэзии лишь в средние века),— рифмы нет и в «Гамлете», и в «Борисе Годунове», и наш слух с этим легко мирится. Стих Горация труден потому, что строфы в нем составляются из стихов разного ритма (вернее сказать, даже разного метра): повторяющейся метрической единицей в них является не строка, а строфа. Такие разнометрические строфы могут быть очень разнообразны, и Гораций пользуется их разнообразием очень широко: в его одах и эподах употребляется двадцать различных видов строф. Восхищенные современники называли поэта «обильный размерами Гораций».

Полный перечень всех двадцати строф, какими пользовался Гораций, со схемами и образцами, обычно прилагается в конце всякого издания стихов Горация. Но все эти схемы и примеры будут для читателя бесполезны, если он не уловит в них за сеткой долгих и кратких, ударных и безударных слогов того живого движения голоса, той гармонической уравновешенности восходящего и нисходящего ритма, которая определяет мелодический облик каждого размера. Конечно, при передаче на русском языке, не знающем долгих и кратких слогов, горациевский ритм становится гораздо беднее и проще, чем в латинском подлиннике. Но и в русском переложении главные признаки ритма отдельных строф можно почувствовать непосредственно, на слух.

Вот «первáя асклепиадова строфа» — размер, выбранный Горацием для первого и последнего стихотворений своего сборника од (I,1 и III,30):

Славный вну́к, Меценáт, прáотцев цáрственных,
О отрáда моя́, чéсть и прибéжище!
Есть такúе, кому́ вы́сшее счáстие —
Пыль арéны взметáть в бéге увéртливом...

В первом полустишии каждого стиха здесь — восходящий ритм, движение голоса от безударных слогов к ударным:

Славный вну́к, Меценáт...
О отрáда моя́...

Затем — цезура, мгновенная остановка голоса на стыке двух полустиший; а затем — второе полустишие, и в нем — нисходящий ритм, движение голоса от ударных слогов к безударным:

...прáотцев цáрственных
...чéсть и прибéжище!

Каждый стих строго симметричен, ударные и безударные слоги располагаются с зеркальным тождеством по обе стороны цезуры, восходящий ритм уравновешивается нисходящим ритмом, за приливом следует отлив.

Вот «алкеева строфа» — любимый размер Горáция:

Кончáйте ссóру! Тя́жкими ку́бками
Пускáй деру́тся в вáрварской Фрáкии!
Онú даны́ на рáдость лю́дям —
Вáкх ненавúдит раздóр кровáвый!

Здесь тоже восходящий ритм уравновешивается нисходящим, но уже более сложным образом. Первые два стиха звучат одинаково. В первом полустишии — восходящий ритм:

Кончáйте ссóру!..
Пускáй деру́тся...—

во втором — нисходящий:

...тя́жкими ку́бками
...в вáрварской Фрáкии!

Третий стих целиком выдержан в восходящем ритме:

Онú даны́ на рáдость лю́дям...—

а четвертый — целиком в нисходящем ритме:

Вáкх ненавúдит раздóр кровáвый!

Таким образом, здесь на протяжении строфы прокатываются три ритмические волны: две — слабые (полустишие — прилив, полустишие — отлив) и одна — сильная (стих — прилив, стих — отлив). Строфа звучит

менее мерно и величественно, чем «асклепиадова», но более напряженно и гибко.

Вот «сапфическая строфа», следующая, после алкеевой, по частоте употребления у Горация:

Вдосталь снега слал и зловещим градом
Землю бил Отец и смутил весь город,
Ринув в кремль святой грозовые стрелы
Огненной дланью.

И здесь восходящий и нисходящий ритмы чередуются, но в обратном порядке: в первом полустишии ритм нисходящий («Вдо́сталь сне́га сла́л...»), во втором — восходящий («...и злове́щим гра́дом»). Так — в первых трех стихах; а четвертый стих — короткий, заключительный, и ритм в нем — только нисходящий («О́гненной дла́нью»). Таким образом, здесь строгого равновесия ритма уже нет, нисходящий ритм преобладает над восходящим, и строфа звучит спокойно и важно.

А вот противоположный случай: восходящий ритм преобладает над нисходящим. Это «третья асклепиадова строфа»:

Пой Диане хвалу, нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу Кинфию, юноши,
И Латоне, любезной
Всеблагому Юпитеру!..

Первые два стиха повторяют ритм уже знакомых нам строк «Славный муж, Меценат...»: полустишие восходящее, полустишие нисходящее. А затем следуют два коротких стиха, оба — с восходящим ритмом; ими заканчивается строфа, и звучит она взволнованно и живо.

Нет надобности разбирать подобным образом все горациевские строфы: каждый читатель, хоть немного обладающий чувством ритма, сам расслышит их гармоническое звучание и сам привыкнет улавливать его в читаемых стихах. И тогда перед ним раскроются многие черточки искусства Горация, незаметные с первого взгляда. Он поймет, почему Гораций разделил свои стихотворения на «оды», написанные четверостишными строфами, и «эподы», написанные двустишными строфами (само слово «ода» означает по-гречески «песня», а «эподы» — «припевки»). Он оценит умение, с каким Гораций чередует стихотворения разных размеров, чтобы не прискучивал ритм одних и тех же строф. Он заметит, что первая книга од открывается своеобразным «парадом размеров»,— девять стихотворений девятью разными размерами! — а третья книга, наоборот, монолитным циклом шести «римских од», единых не только по содержанию, но и по ритму — все они написаны алкеевой строфой. Он почувствует, что не случайно Гораций, издавая отдельным сборником три первые книги од, объединил общим размером первую оду первой книги (посвящение Меценату) и последнюю оду последней книги (обращение к Музе — знаменитый «Памятник»), а когда через десять лет ему пришлось добавить к этим трем книгам еще четвертую, то новую оду, написанную этим размером, он поместил в ней в самой середине. А если при этом вспомнить, что до Горация все эти сложные размеры, изобретенные греческими лириками, были в Риме почти неизвестны — дальше грубых проб дело не шло,— то не придется удивляться, что именно здесь видит Гораций

свою высшую заслугу перед римской поэзией и именно об этом говорит в своем «Памятнике»:

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам...

Ритм горациевских строф — это как бы музыкальный фон поэзии Горация. А на этом фоне развертывается чеканный узор горациевских фраз.

3

Язык и стиль — та область поэзии, о которой менее всего возможно судить по переводу. А сказать о них необходимо, и особенно необходимо, когда речь идет о стихах Горация.

Есть выражение: «Поэзия — это гимнастика языка». Это значит: как гимнастика служит для гармонического развития всей мускулатуры тела, а не только тех немногих мускулов, которые нужны нам для нашей повседневной работы, так и поэзия дает народному языку возможность развить и использовать все заложенные в нем выразительные средства, а не ограничиваться простейшими, разговорными, первыми попавшимися. Разные литературные эпохи, направления, стили — это разные системы гимнастики языка. И система Горация среди них может быть безоговорочно названа совершеннейшей, совершеннейшей по полноте охвата языкового организма. Один старый московский профессор-латинист говорил, что он мог бы изучить со студентами всю латинскую грамматику по одному Горацию: нет таких тонкостей в латинском языке, на которые у Горация бы не нашлось великолепного примера.

Именно эта особенность языка и стиля Горация доставляет больше всего мучений переводчикам. Ведь не у всех языков одинаковая мускулатура, не ко всем применима полностью горациевская система гимнастики. Как быть, если весь художественный эффект горациевского отрывка заключен в таких грамматических оборотах, которых в русском языке нет? Например, по-латыни можно сказать не только «дети, которые хуже, чем отцы», но и «дети, худшие, чем отцы», и даже «дети, худшие отцов»; по-русски это звучит очень тяжело. По-латыни можно сказать не только «породивший» или «порождающий», но и в будущем времени: «породящий»; по-русски это вовсе невозможно. У Горация цикл «римских од» кончается знаменитой фразой о вырождении римского народа; вот ее дословный перевод: «Поколение отцов, худшее дедовского, породило порочнейших нас, породящих стократ негоднейшее потомство». По-латыни это великолепная по сжатости и силе фраза, по-русски — безграмотное косноязычие. Конечно, переводчики умеют обходить эти трудности; в концовке оды III, 6, читатель увидит, как передал эту фразу русский стихотворец: смысл тот же, нарастание впечатления то же, но величавая плавность оригинала безвозвратно потеряна. Переводчик не виноват: этого требовал русский язык.

К счастью, есть, по крайней мере, некоторые средства, которыми русский язык позволяет переводу достичь большей близости к латинскому оригиналу, чем другие языки. И прежде всего это — расстановка слов, та самая, которая так смущала неопытного читателя. В латин-

ском языке расстановка слов в предложении — свободная, в английском или французском — строго определенная, поэтому при переводе на эти языки все горациевские фразы перестраиваются по одному образцу и теряют всякое сходство с подлинником. А в русском языке расстановка слов тоже свободная, и русские поэты умели блестяще этим пользоваться. Вспомним, как у Пушкина в «Цыганах» кончается рассказ старика об Овидии:

...И завещал он, умирая,
Чтобы на юг перенесли
Его тоскующие кости,
И смертью — чуждой сей земли
Не успокоенные гости!

Это значит: «его кости — гости сей чуждой земли, не успокоенные и смертью». Расстановка слов — необычная и не сразу понятная, но слуха она не раздражает, потому что в русском языке она все же допустима. Конечно, употребляется такой прием редко. Но не случайно, что у Пушкина эта вольность в расположении слов появляется как раз в рассказе о латинском поэте. Потому что в латинской поэзии такое прихотливое переплетение слов — не редкость, а обычное явление, не исключение, а правило. Представьте себе не две строчки, а целое стихотворение, целую книгу стихотворений, целое собрание сочинений, написанное такими изощренными фразами, как «И смертью чуждой сей земли не успокоенные гости»,— и вы представите себе поэзию Горация.

Что же дает поэтическому языку такая затрудненная расстановка слов? На этот вопрос можно ответить одним словом: напряженность. Как воспринимает наш слух пушкинскую фразу? Услышав, что после слова «кости» фраза не кончена, мы напряженно ждем того слова, которое свяжет предыдущие слова с дальнейшими, и не успокаиваемся, пока не услышим в конце фразы долгожданного слова «гости»; услышав слово «смертью», мы ждем того слова, от которого оно зависит, и не успокаиваемся, пока не услышим слов «не успокоенные». И пока в нас живо это ожидание, мы с особенным, обостренным вниманием вслушиваемся в каждое промежуточное слово: не оно ли наконец замкнет оборванное словосочетание и утолит наше чувство языковой гармонии? А как раз такое обостренное внимание и нужно от нас поэту, который хочет, чтобы каждое его слово не просто воспринималось, а жадно ловилось и глубоко переживалось. И Гораций умеет поддержать в нас это напряжение от начала до конца стихотворения: не успеет замкнуться одно словосочетание, как читателя уже держит в плену другое. А когда замкнутое словосочетание слишком коротко и напряжению, казалось бы, неоткуда возникнуть, Гораций разрубает словосочетание паузой между двумя стихами, и читатель опять в ожидании: стих окончен, а фраза не окончена, что же дальше?

Вот почему так важна в стихах Горация вольная расстановка слов; вот почему русские переводчики не могут отказаться от нее с такой же легкостью, как отказываются от причастий «пройдущий», «породящий» (среди них старательнее всех сохранял ее Брюсов); вот почему то и дело русский Гораций дразнит слух своего читателя такими напряженными фразами, как, например, в óде к Вакху (II, 19):

Дано мне петь вакханок неистовство,
Вино и млеко реки струящие
В широких берегах, и меда
Капли, сочащиеся из дупел.

Дано к созвездьям славу причтенную
Жены блаженной петь, и Пенфеевых
Чертогов рушимые кровли,
И эдопийского казнь Ликурга...

Но если напряженность фразы нужна поэту для того, чтобы добиться обостренного внимания читателя к слову, то обостренное внимание к слову нужно читателю для того, чтобы ярче и ощутимее представить себе образы читаемого произведения. Ибо слово лепит образ, а из образов складывается внутренний мир поэзии. В этот мир образов поэзии Горация мы и должны сейчас вступить.

4

Первое, что привлекает внимание при взгляде на образы стихов Горация,— это их удивительная вещественность, конкретность, наглядность.

Вот перед нами опять самая первая ода Горация — «Славный внук, Меценат...». Поэт быстро перебирает вереницу людских увлечений — спорт, политика, земледелие, торговля, безделье, война, охота,— чтобы назвать наконец свое собственное: поэзию. Как представляет он нам первое из этих увлечений? «Есть такие, кому высшее счастие — пыль арены взметать в беге увертливом раскаленных колес...» Три образа, три кадра: пыль арены (в подлиннике точнее: «олимпийской арены»), увертливый бег, раскаленные колеса. Каждый — предельно содержателен и точен: олимпийская пыль — потому, что не было победы славней для античного человека, чем победа на Олимпийских играх; увертливый бег — потому, что главным моментом скачек было огибание «меты», поворотного столба, вокруг которого надо было пройти вплотную, но не задев; раскаленные колеса — потому, что от стремительной скачки разогревается и дымится ось. Каждый новый кадр — более крупным планом: сперва весь стадион в клубах пыли, потом поворотный столб, у которого выносится вперед победитель, потом — бешено вращающиеся колеса его колесницы. И так вся картина скачек прошла перед нами — только в семи словах и полутора строчках.

Из таких мгновенных кадров, зримых и слышимых, слагает Гораций свои стихи. Он хочет показать войну — и вот перед нами рев рогов перед боем, отклик труб, блеск оружия, колеблющийся строй коней, ослепленные лица всадников, и все это — в четырех строчках (II, 1). «Жуткая вещественность»,— сказал о горациевской образности Гете. Поэт хочет показать гордую простоту патриархального быта — и пишет, как в доме «блестит на столе солонка отчая одна» (II, 16). Он хочет сказать, что стихи его будут жить, пока стоит Рим,— и пишет: «Пока на Капитолий всходит верховный жрец с безмолвной девой-весталкой» (III, 30) — картина, которую каждый год видели его читатели, теснясь толпой вокруг праздничной молитвенной процессии. Гораций не скажет «вино» — он непременно назовет фалернское, или цекубское, или

массикское, или хиосское; не скажет «поля», а добавит: ливийские, калабрские, форентийские, эфуланские или мало ли еще какие. А когда непосредственный предмет оды не дает ему материала для таких образцов, он черпает этот материал в сравнениях и метафорах. Так появляются образы резвящейся телки и наливающихся пурпуром гроздьев в оде о девушке-подростке (II, 5); так в оде о золотой середине сменяются образы моря, дома, леса, башен, гор, снова моря, Аполлоновых лука и стрел и опять моря (II, 10); так в оде, где республика представлена в виде гибнущего корабля, у этого корабля есть и весла, и мачта, и снасти, и днище, и фигуры богов на корме, и каждая вещь по-особенному страдает под напором бури (I, 14).

Это — в лирических «Одах»; а в разговорных «Сатирах» и «Посланиях» эта конкретность образного языка достигает еще большей степени. Здесь поэт не скажет «от начала до конца обеда», а скажет «от яиц и до яблок» («Сатиры», I, 3, 6); не скажет «быть богачом», а скажет: «Из первых рядов смотреть на слезливые драмы» («Послания», I, 1, 67: сословию богачей, «всадников», в Риме отводились первые ряды в театре). Он не скажет «скряга», «расточитель», «распутник», «силач», «ростовщик», «сумасшедший», а непременно назовет имя: «скряга Уммидий», «мот Номентан», «распутник Требоний», «силач Гликон», «ростовщик Фуфидий», «сумасшедший Лабеон» и так далее. В одной лишь сатире I, 2 промелькнут, ни много ни мало, девятнадцать таких имен. Современному читателю эти имена не говорят ничего и только понапрасну пестрят в глазах, но первые читатели Горация легко угадывали за ними живых людей, хорошо известных в Риме, и читали насмешки Горация с удвоенным удовольствием.

Однако ткань, сотканная из этих собственных имен и вещественных образов,— не сплошная. Гораций хочет, чтобы каждый образ воспринимался в полную силу, а для этого нужно, чтобы он выступал на контрастном, внеобразном фоне отвлеченных понятий и рассуждений. И действительно, вслед за яркой картиной скачек, которую мы видели в оде I, 1, следуют безликие слова о втором людском увлечении — политике («Есть другие, кому любо избранником быть квиритов толпы, пылкой и ветреной...»); после строк об отцовской солонке идут отвлеченные размышления о человеческой суетности («Что ж стремимся мы в быстротечной жизни к многому? Зачем мы меняем страны? Разве от себя убежать возможно, родину бросив?..»). А в сатирах и посланиях все кивки на живых и выдуманных конкретных лиц щедро перемежаются сентенциями самого общего содержания: «Если глупец избегает порока — впадает в противный»; «Тот ведь не беден еще, у кого все есть на потребу»; «Вилой природу гони, а она все равно возвратится» и т. д.— неисчерпаемый кладезь крылатых слов на любой случай жизни. Все это — внеобразные фразы, они что-то говорят уму и сердцу, но ничего не говорят ни глазу, ни слуху; они-то и нужны Горацию для оттенения его конкретных образов.

Иногда предельная отвлеченность и предельная конкретность сливаются, и тогда возникает, например, аллегорический образ Неизбежности, вбивающей железные гвозди в кровлю обреченного дома (III, 24). Но чаще отвлеченность и конкретность, внеобразность и образность чередуются; и тогда перед читателем возникает такая картина: предельно конкретный, ощутимый, вещественный образ на первом плане, а за

ним — бесконечная даль философских обобщений, и взгляд все время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Это требует от читателя большой напряженности (опять!), большой дисциплинированности внимания. Но поэт часто сам приходит на помощь читателю, выдвигая между первым планом и фоном, между единичным и общечеловеческим промежуточные опоры для его взгляда. Эту роль промежуточных опор, уводящих взгляд вдаль, от частности к обобщению, принимают на себя географические и мифологические образы лирики Горация.

Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Мы уже замечали, что Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение — по округу, панцирь у него — испанский, пашни — фригийские, богатства — пергамские; в оде I, 31 он подряд перечисляет, что ему не нужно ни сардинских нив, ни калабрийских лугов, ни индийских драгоценностей, ни кампанских садов, ни каленских виноградников, ни атлантических торговых путей. Так за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, далекого и в то же время близко касающегося поэта. И Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте: желая сказать в оде I, 7 о Тибуре, он сперва вспомнит и Родос, и Коринф, и Эфес, и Темпейскую долину, и еще восемь других мест; а желая в послании I, 11 спросить у адресата о греческом островке Лебедосе, он сперва спросит и о Хиосе, и о Лесбосе, и о Самосе. Особенно часто он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель — к странам испанских кантабров, заморских бриттов, скифов на севере, парфян и индийцев на востоке. Именно этот мир в знаменитой оде о лебеде (II, 20) поэт гордо надеется заполнить своей бессмертной славой.

Как географические образы придают горациевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. В оде II, 6 он называет два места, где он хотел бы найти успокоение,— Тибур, «основанный аргосским изгнанником» Тибурном, и Тарент, «где было царство Фаланта», другого изгнанника, спартанского; и эти бегло брошенные взгляды в легендарное прошлое лучше всяких слов раскрывают нам изгнанническое самочувствие самого Горация. Любое чувство, любое действие самого поэта или его современников может найти подобный прообраз в неисчерпаемой сокровищнице мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню — и за его спиною тотчас встают величавые тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые изведали такую же страсть (II, 4). Император Август одержал победу над врагами — и в оде Горация за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею — еще более великая и еще более древняя победа олимпийских богов над Гигантами, сынами Земли (II, 12). При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него — «сын Атрея», Амфиарай — «аргосский пророк», Венера — «царица Книда и Пафоса», Аполлон — «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит еще дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас горациевские ассоциации, и географические и мифологические, кажутся искусственными и надуманными, но для Горация и его со-

временников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени.

Таков мир образов поэзии Горация, мир широкий и сложный. Каждое стихотворение Горация — это прогулка по этому миру. Маршрут такой прогулки называется композицией стихотворения.

5

Когда мы читаем стихи поэтов нового времени — XVIII, XIX, XX веков,— мы мало задумываемся над их композицией: мы к ней привыкли. И если мы попробуем отдать себе в ней отчет, то в самых грубых чертах выглядеть она будет так: стихотворение начинается на сравнительно спокойной ноте, постепенно напряжение нарастает все больше и больше и в наиболее напряженном месте обрывается. Самое ответственное место в стихотворении — концовка; и признания поэтов говорят, что нередко последние строки стихотворения слагаются первыми и все стихотворение строится как подступ, разбег для этих «ударных» строк.

В стихах Горация — все по-другому. Концовка в них скромна и неприметна настолько, что порой стихотворение кажется оборванным на совершенно случайном месте. Напряжение от начала к концу не нарастает, а падает. Самое энергичное, самое запоминающееся место в стихотворении — начало. И когда читаешь оды Горация, то трудно отделаться от впечатления, что в уме поэта эти великолепные зачины слагались раньше всех других строк: «Противна чернь мне, таинствам чужая...», «Ладони к небу, к месяцу юному...», «О дочь, красою мать превзошедшая...», «Создал памятник я, бронзы литой прочней...»

Как же строятся такие стихотворения?

Вот одно из них — ода к красавице Пирре (I, 5):

Кто тот юноша был, Пирра, признайся мне,
Что тебя обнимал в гроте приветливом,
Весь в цветах, в ароматах,
Для кого завязала ты

Кудри в узел простой? Ах, сколько раз потом
Он измены судьбы будет оплакивать
И дивиться жестоким
Бурям моря страстей твоих,

Он, кто полон тобой, кто так надеется
Вечно видеть тебя верной и любящей,
И не ведает ветра
Перемен. О, несчастные

Все, пред кем ты блестишь светом обманчивым!
Про меня же гласит надпись обетная,
Что мной влажные ризы
Богу моря уж отданы.

(Перевод А. Семенова-Тян-Шанского)

Первая строфа, первая фраза — картина идиллического счастья: объятия, цветы, ароматы. Вторая строфа — контраст: будущее горе, будущие бури. Затем — ловкий изгиб придаточного предложения («Он, кто

полон тобой...») — и опять идиллия любви и верности, но уже только как мечта. А за нею опять контраст: переменчивый ветер, обманчивый свет. И, наконец, концовка, для понимания которой нужно немного знать античные религиозные обычаи: как спасшийся от кораблекрушения пловец благодарно приносит свою одежду на алтарь спасшему его морскому богу, так Гораций, уже простившийся с любовными треволнениями, издали сочувственно смотрит на участь влюбленных. Мысль поэта движется, как качающийся маятник, от картины счастья к картине несчастья и обратно, и качания эти понемногу затихают, движение успокаивается: начинается стихотворение ревнивой заинтересованностью, кончается оно умиротворенной отрешенностью.

До сих пор нам приходилось говорить главным образом о напряженности в стихах Горация; теперь придется говорить о том, как эта напряженность находит в них свое разрешение, затихает, гармонизируется. Зигзагообразное движение мысли, затухающее колебание маятника между двумя лирическими противоположностями — излюбленный прием, к которому Гораций обращается для этой цели. Вот пример движения мысли между двумя контрастными чувствами — знаменитая ода-дуэт Горация и Лидии (III, 9): «Я любил тебя и был счастлив» — «Я любила тебя и была знаменита». «А теперь я люблю другую и готов умереть за нее» — «А теперь я люблю другого, и хоть дважды умру за него». «А что, если снова повелит любовь возвратиться к тебе?» — «А тогда, хоть ты того и не стоишь, и я не расстанусь с тобой». Вот пример движения мысли между двумя контрастными предметами — ода к полководцу Агриппе (I, 6): «Пусть твои победы, Агриппа, прославит другой поэт — для меня же петь о тебе так же трудно, как о Троянской войне или о судьбах Одиссея.— Я скромен, я велик лишь в малом — мне ли воспевать Ареса, Мериона, Диомеда? — Нет, мои песни — только о пирах и любви».

Гораций обладал парадоксальным искусством развивать одну тему, говоря, казалось бы, о другой. Так, в оде к Агриппе он, казалось бы, хочет сказать: «Мое дело — писать не о твоих подвигах, а о пирах и забавах»; но, говоря это, он успевает так упомянуть о войнах Агриппы, так сопоставить их с подвигами мифических времен, что Агриппа, читая эту оду, мог быть вполне удовлетворен. Так, в оде I, 31 он, казалось бы, просит у Аполлона блаженной бедности в тихом уголке Италии, но, говоря о ней, он успевает пленить читателя картиной ненужного ему богатства во всем огромном беспокойном мире. Сквозь любую тему у Горация просвечивает противоположная, оттеняя и дополняя ее. Даже такие патетические и торжественные стихотворения, как ода к Азинию Поллиону о гражданской войне (II, 1) и ода к Августу о великой судьбе римского народа (III, 3), он неожиданно обрывает напоминанием о том, что пора его лире вернуться от высоких тем к скромным и шутливым. Даже лирический гимн природе и сельской жизни в эподе 2 неожиданно оборачивается в финале собственной противоположностью: оказывается, что все эти излияния — казалось бы, такие искренние! — принадлежат не самому поэту, другу натуры, а лицемерному ростовщику. Современному читателю такие концовки кажутся досадным диссонансом, а Горацию они были необходимы, чтобы картина мира, отображенная в произведении, была полнее и богаче.

Не всегда связь двух контрастных тем ясна с первого взгляда: иногда колебания маятника бывают так широки, что за ними трудно уследить. Так, ода I, 4 рисует картину весны: «Злая сдается зима, сменяяся вешней лаской ветра...», рисует оживающую природу, зовет к весенним праздничным жертвоприношениям; и вдруг эту тему обрывает тема смерти, ожидающей всех и каждого: «Бледная ломится Смерть одною и тою же ногою в лачуги бедных и в царей чертоги...» Где логика, где связь? Чтобы найти ее, нужно заглянуть в другое стихотворение Горация о весне — в оду IV, 7: «С гор сбежали снега, зеленеют луга муравою...» Она тоже начинается картиной оживающей природы, но за этим следует та мысль, которая является связующим звеном между двумя темами и которая была опущена в первой оде: весна природы проходит и приходит вновь, а весна человеческой жизни пройдет и не вернется.

Стужу растопит зефир, весну поглотившее лето
    Тоже погибнет, когда
Щедрая осень придет, рассыпая дары, а за нею
    Снова нахлынет зима.

Но в небесах за луною луна обновляется вечно,—
    Мы же в закатном краю,
Там, где родитель Эней, где Тулл велелепный и Марций,—
    Будем лишь тени и прах.

И после этого перехода тема смерти и загробного мира становится естественной и понятной.

Так, колеблясь между двумя противоположными темами, лирическое движение в стихах Горация постепенно замирает от начала к концу: максимум динамики в первых строках, максимум статики в последних. И когда это движение прекращается совсем, стихотворение обрывается само собой на какой-нибудь спокойной, неподвижной картине. У Горация есть несколько излюбленных мотивов для таких картин. Чаще всего это чей-нибудь красивый портрет, на котором приятно остановиться взглядом: Неарха (III, 20), Гебра (III, 12), Гига (II, 5), Дамалиды (I, 36) или даже жертвенного теленка (IV, 2). Реже это какой-нибудь миф: о Гипермнестре (III, 11), о Европе (III, 27). А когда стихотворение заканчивается мифологическим мотивом, то чаще всего это мотив Аида, подземного царства: так кончаются ода о рухнувшем дереве с ее патетическим зачином (II, 33), не менее бурная ода к Вакху (II, 19), ода об алчности (II, 18), только что рассмотренная ода о весне (IV,7). В самом деле, какой мотив подходит для замирающего лирического движения лучше, чем мотив всеуспокаивающего царства теней?

Так строятся оды; а в сатирах и посланиях Гораций применяет другой прием всестороннего охвата картины мира: не последовательную смену контрастов, а вольную прихотливость живого разговора, который легко перескакивает с темы на тему и в любой момент может коснуться любого предмета. Этим он и держит в напряжении читателя, вынужденного все время быть готовым к любому повороту мысли и к любой смене тем. Так, сатира I, 1 начинается темой «каждый недоволен своей долей», а потом неожиданно переходит к теме алчности; сатира I, 3 начинается рассуждением о непостоянстве характера и вдруг соскальзывает в разговор о дружбе и снисходительности. А разрешается это напряжение уже не композиционными средствами, а стилистическими: легким

шутливым разговорным слогом, как бы снимающим вес и серьезность затрагиваемых этических проблем.

Итак, мало сказать, что основа поэтики Горация — это предельно конкретный образ на первом плане, а за ним — дальняя перспектива отвлеченных обобщений. Нужно добавить, что Гораций не ограничивается одним образом и одной перспективой, а старается тут же охватить взглядом и другую перспективу, обращенную в противоположную сторону, старается вместить в одно стихотворение всю бесконечную широту и противоречивость мира. И нужно подчеркнуть, что Гораций не обрывает стихотворение на самом напряженном месте, предоставляя читателю долго ходить под впечатлением этого эффекта и постепенно угашать и разрешать эту напряженность в своем сознании — он старается разрешить эту напряженность в пределах самого стихотворения и затягивает стихотворение до тех пор, пока маятник лирического движения, колебавшийся между двумя крайностями, не успокоится на золотой середине.

Золотая середина — наконец-то произнесены эти слова, самые необходимые для понимания Горация. Золотая середина — это уже не только художественный прием, это жизненный принцип. Из мира горациевских образов мы вступаем в мир горациевских идей.

6

Золотая середина — выражение, принадлежащее самому Горацию. Это он написал, обращаясь к Лицинию Мурене, свойственнику Мецената, такие слова (II,10):

Правильнее жить ты, Лициний, будешь,
Пролагая путь не в открытом море,
Где опасен вихрь, и не слишком близко
К скалам прибрежным.

Выбрав золотой середины меру,
Мудрый избежит обветшалой кровли,
Избежит дворцов, что рождают в людях
Черную зависть.

Здесь, в оде, Гораций влагает свою мысль в поэтические образы; а в одной из сатир он провозглашает ее в форме отвлеченной, но от этого не менее решительной (I, 1, 106—107):

Мера должна быть во всем, и всему есть такие пределы,
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!

Лициния Мурену, по-видимому, такие наставления не убедили: не прошло и нескольких лет, как он был казнен за участие в заговоре против Августа. Но для самого Горация мысль о золотой середине, о мере и умеренности была принципом, определявшим его поведение решительно во всех областях жизни.

Вино? Вот, казалось бы, традиционная поэтическая тема, исключающая всякую заботу о мере и умеренности. Да, у всех, только не у Горация. Он пишет «вакхические», пиршественные оды охотно и часто, но ни разу не позволяет в них человеку забыться и потерять власть над собой. «Но для каждого есть мера в питье: Либер блюдет предел» (I, 18),

А если кто и нарушает эту меру — поэт тотчас разгоняет винные пары своим трезвым голосом (I, 27):

Кончайте ссору! Тяжкими кубками
Пускай дерутся в варварской Фракии!
Они даны на радость людям —
Вакх ненавидит раздор кровавый!..—

и вслед за этим решительным началом такими же энергичными короткими фразами быстро и умело отвлекает буйных застольников на разговор о любви — тему, гораздо более мирную и успокоительную. Правда, есть и у Горация оды, где он, на первый взгляд, призывает забыться и неистовствовать — например, знаменитая ода на победу над Клеопатрой (I, 37): «Теперь — пируем! Вольной ногой теперь ударим оземь!» Но будем читать дальше, и все встанет на свои места: до сих пор, говорит Гораций, нам грешно было касаться вина, ибо твердыни Рима были под угрозой; а теперь пьянство в день победы будет для нас лишь законным вознаграждением за трезвость в месяцы войны. И, наоборот, Клеопатра, которая шла на войну, опьяненная «вином Египта», искупает теперь это опьянение вынужденным протрезвлением после разгрома — протрезвлением, которое заставляет ее в ясном сознании принять добровольную смерть. Так даже временная неумеренность входит в систему всеобщей размеренности и равновесия, столь дорогую сердцу Горация.

Любовь? Вот другая тема, в которой поэты стараются дать волю своей страсти, а не умерять и не укрощать ее. Да, все, только не Гораций. Любовных од у него еще больше, чем вакхических, но чувство, которое в них воспевается,— это не любовь, а влюбленность, не всепоглощающая страсть, а легкое увлечение: не любовь властвует над человеком, а человек властвует над любовью. Любовь, способная заставить человека делать глупости, для Горация непонятна и смешна, и он осмеивает ее в цинической сатире I, 2. Самое большее, на что способен влюбленный в стихах Горация,— это провести ночь на холоде перед дверью неприступной возлюбленной (III, 10); да и то эта ода заканчивается иронической нотой: «Сжалься же, пока я не продрог вконец и не ушел восвояси!» В какую бы Лику, Лиду или Хлою ни был влюблен Гораций, он влюблен лишь настолько, чтобы всегда было можно «уйти восвояси». Когда поэт счастлив и уже готов умереть за свою новую подругу, он тотчас останавливает себя: а что, если вернется страсть к прежней подруге? (III, 9.) А когда поэт несчастен и очередная красавица отвергла его, он тотчас находит себе утешение — например, так, как в эподе 15:

Больно накажет тебя мне свойственный нрав, о Неэра:
Ведь есть у Флакка мужество,—
Он не претерпит того, что ночи даришь ты другому,—
Найдет себе достойную...
Ты же, соперник счастливый, кто б ни был ты, тщетно гордишься,
Моим хвалясь несчастием...
Все же, увы, и тебе оплакать придется измену:
Смеяться будет мой черед!

Итак, если Горация отвергла Неэра, он найдет утешение с Гликерой, а когда отвергнет Гликера — то с Лидией, а когда отвергнет Лидия — то с Хлоей, и так далее; и если Горацию пришлось страдать от равнодушия

Неэры, то Неэре скоро придется страдать от равнодушия какого-нибудь Телефа, а тому — от равнодушия Ликориды, и так далее. Так радости и горести любви идеально уравновешиваются в сплетении человеческих взаимоотношений, и певцом этой уравновешенности выступает Гораций.

Быт? Здесь Гораций особенно подробно и усердно развивает свою проповедь золотой середины. Здесь для него ключевое слово — мир, душевный покой; трижды повторенным словом «мир» начинает он одну из самых знаменитых своих од, к Помпею Гросфу (II, 16). Единственный источник душевного покоя — это довольство своим скромным уделом и свобода от всяких дальнейших желаний:

Будь доволен тем, что в руках имеешь,
Ни на что не льстись и улыбкой мудрой
Умеряй беду. Ведь не может счастье
Быть совершенным.

Наоборот, тот, кто обольщается мечтой о совершенном, полном счастье, кто «от добра добра ищет», тот попадает во власть вечной Заботы (Гораций любит олицетворять это понятие: «И на корабль взойдет Забота, и за седлом примостится конским...»). Ибо у человеческих желаний есть только нижняя граница — «столько, сколько достаточно для утоления насущных нужд»; а верхней границы у них нет, и сколько бы ни накопил золота человек алчный, он будет тосковать по лишнему грошу, и сколько бы ни стяжал почестей человек тщеславный, он будет томиться по новым и новым отличиям. Гораций не жалеет красок, чтобы изобразить душевные муки тех, кто обуян алчностью или тщеславием, кто сгоняет с земли бедняков (II, 18) и строит виллы в море, словно мало места на суше. В своем патетическом негодовании он даже предлагает римлянам выбросить все золото в море и зажить, как скифы, без домов и без имущества (III, 24). Но это — в мечтах, а в действительности он вполне доволен маленьким поместьем, где есть все, что нужно для скромной жизни, где не слышно кипенье страстей большого города, где сознание независимости навевает на душу желанный покой, а вслед за покоем приходит Муза, и слагаются стихи (I,17; II, 16). Как раз такое поместье в Сабинских горах подарил Горацию Меценат, и Гораций благодарит его за эту возможность почувствовать себя свободным человеком:

Вот в чем желания были мои: необширное поле,
Садик, от дома вблизи непрерывно текущий источник,
К этому лес небольшой! И лучше и больше послали
Боги бессмертные мне; не тревожу их просьбою боле,
Кроме того, чтобы эти дары мне оставил Меркурий.

(*«Сатиры»*, II, 6, 1—5)

Конечно, не надо преувеличивать скромность Горация: из его сатир и посланий мы узнаем, что в его сабинском поместье (кстати сказать, сравнительно недавно раскопанном археологами) хватало хозяйства для восьми рабов и пяти арендаторов с семьями. Но по римским масштабам это было не так уж много, и любой из знатных римлян, которым Гораций посвящал свои оды и послания, мог похвастаться гораздо большими имениями.

Философия? Гораций говорит о философии много и охотно; по существу, все его сатиры и послания представляют собой не что иное, как беседы на философские темы. Но если так, то какой философской школе следует Гораций? Из философских школ в его пору наибольшим влиянием пользовались две: эпикурейцы и стоики. Эпикурейцы учили, что высшее благо — наслаждение, а цель человеческой жизни — достичь «бестревожности», то есть защитить свое душевное наслаждение от всех внешних помех. Стоики учили, что высшее благо — добродетель, а цель человеческой жизни — достичь «бесстрастия», то есть защитить ясность своей души от всех смущающих ее страстей — внутренних помех добродетели. А Гораций? Он ни с теми, ни с другими, или, вернее, и с теми, и с другими. Конечно, опытному взгляду легко заметить, что молодой Гораций в «Сатирах» ближе держится эпикурейских положений, а пожилой Гораций в «Посланиях» — стоических; но это не мешает ему включать в «Сатиры» стоическую проповедь раба-обличителя Дава (II, 7), а в одном из «Посланий» отрекомендоваться «поросенком Эпикурова стада» (I, 4). В самом деле, и у стоиков и у эпикурейцев он подмечает и берет только то, что ему ближе всего: культ душевного покоя, равновесия, независимости. В этом выводе обе школы сходятся, и поэтому Гораций свободно черпает свои рассуждения и доводы из арсеналов обеих; если же в каких-то других, пусть даже очень важных, вопросах они расходятся, то что ему за дело? Если его упрекнут в эклектизме, он ответит словами послания I, 1:

Я никому не давал присяги на верность ученью...

Независимость духовная для него так же дорога, как независимость материальная, и поэтому он всегда сохраняет за собой свободу мнения, ни за каким философом слепо не следует, а когда желает в своих нравственных рассуждениях сослаться на авторитет, то ссылается не на Эпикура и не на Хрисиппа, а на Гомера («Послания», I, 2).

Искусство? Мы уже видели, как Гораций осуществляет драгоценный принцип золотой середины, равновесия и меры в выверенной гармонии своих од. Это на практике; а теорию своих взглядов он излагает в самом длинном из своих сочинений, в «Науке поэзии». И все это большое и сложное сочинение, своеобразно сочетающее черты дружеского послания и ученого трактата, насквозь пронизано единой мыслью: мера, соразмерность, соответствие. Образы должны соответствовать образам, замысел — силам, слова — предмету, стих — жанру, реплики — характеру, сюжет — традиции, поведение лиц — природе и так далее, и так далее; крайности недопустимы, а нужна умеренность, не то краткость обернется темнотой, мягкость — вялостью, возвышенность — надутостью и проч.; и если Гораций, к удивлению читателей и исследователей, подробнее всего говорит в «Науке поэзии» не о близкой ему лирике, а о старинном, полузабытом жанре сатировской драмы, то это потому, что здесь он видел золотую середину между трагедией и комедией. На вопрос: «Пользе или наслаждению служит поэзия?» — Гораций отвечает: «И пользе и наслаждению»; на вопрос: «Талант или учение полезней для поэта?» — он отвечает: «И талант и учение». И как за вином, в любви, в быту Гораций учит не поддаваться страстям, так и в поэзии Гораций учит не полагаться на вдохновение, а терпеливо и

вдумчиво отделывать стихи по правилам науки. Стихотворец, ничего не знающий, кроме вдохновения,— смешной безумец; его карикатурным портретом заканчивается «Наука поэзии».

Если попытаться подвести итог этому обзору идейного репертуара горациевской поэзии и если задуматься, чему же служит у Горация этот принцип золотой середины, с такой последовательностью проводимый во всех областях жизни, то ответом будет то слово, которое уже не раз проскальзывало в нашем разборе: независимость. Трезвость за вином обеспечивает человеку независимость от хмельного безумия друзей. Сдержанность в любви дает человеку независимость от переменчивых прихотей подруги. Довольство малым в частной жизни дает человеку независимость от толпы работников, добывающей богатства для алчных. Довольство малым в общественной жизни дает человеку независимость от всего народа, утверждающего почести и отличия для тщеславных. «Ничему не удивляться» («Послания», I, 6), ничего не принимать близко к сердцу — и человек будет независим от всего, что происходит на свете. Независимость для Горация превыше всего: при всей своей дружбе с Меценатом, он готов отказаться и от этой дружбы, и от подаренного Меценатом имения, едва он замечает, что Меценат за это в чем-то стесняет его свободу («Послания», I, 7). В огромном волнующемся мире, где все люди и все события связаны друг с другом тысячей связей, Гораций словно старается выгородить себе кусочек бытия, где он был бы ни с кем или почти ни с кем не связан. Даже такой жанр, как сатира, у него становится не связью с обществом, а отталкиванием от общества: это не оружие критики, а средство самосовершенствования (программа, развертываемая в сатирах I, 4 и II, 1). Гораций сторонится мира, ибо там царит всевластная Фортуна, воспетая им самим в оде I, 35; пути ее неисповедимы, под ее ударами рушится то одно, то другое человеческое счастье, и нужно быть очень осторожным, чтобы обломки этих крушений не задели и тебя. Маленький мирок, выгороженный Горацием, где все зримо, вещественно, просто и понятно, служит для него убежищем среди огромного мира, бескрайнего и непонятного.

Есть лишь одна сила, от которой нельзя быть независимым, от которой нет убежища. Это — смерть. Именно поэтому мысль о смерти тревожит Горация так часто и так неотступно. Она примешивается к каждой из его излюбленных лирических тем. Приглашая друга выпить вина на лоне природы, он обращается к нему: «Ты, Деллий, так же ожидающий смерти...» Несговорчивым подругам он рисует черную картину старости, настигающей неуемную Лидию или Лику. Обличая алчного, он напоминает ему, что одна и та же могила ждет в конце концов и ненасытного богача, и ограбленного им бедняка. Зрелище весеннего расцвета навевает ему мысль о вечности природы и о краткости человеческой жизни. Даже в «Науке поэзии», обсуждая такой специальный вопрос, как старые и новые слова в языке, он не может удержаться от лирического излияния: «Смерти подвластны и мы, и недолгие наши созданья...» И это — не говоря о стихах на смерть друзей, не говоря о прославленной оде к Постуму о невозвратно убегающем времени, не говоря об оде, посвященной тому дереву в сабинском поместье, которое однажды едва не убило поэта, обрушившись на тропу рядом с ним (II, 13). Чтобы уберечься от давящих мыслей о смерти, есть лишь один выход: жить сегодняшним днем, не задумываться о будущем, ничего не

откладывать на завтра, чтобы внезапная смерть не отняла у человека отложенное. Это и есть принцип «пользуйся днем» (carpe diem), попытка Горация отгородиться от беспокойного будущего так же, как принципом независимости он отгородился от беспокойной современности. Ода к Талиарху и ода к Левконое (I, 9 и 11), где он провозглашает этот принцип, принадлежат к самым популярным его стихотворениям; но, может быть, еще более выразительно высказался он в оде III, 29:

Лишь тот живет хозяином сам себе
И жизни рад, кто может сказать при всех:
«Сей день я прожил! Завтра — тучей
Пусть занимает Юпитер небо

Иль ясным солнцем,— все же не властен он,
Что раз свершилось, то повернуть назад;
Что время быстрое умчало,
То отменить иль не бывшим сделать...»

Чтобы преодолеть смерть, победить ее, человеку дано одно-единственное средство: поэзия. Человек умирает, а вдохновенные песни, созданные им, остаются. В них — бессмертие и того, кто их сложил, и тех, о ком он их слагал. Не случайно только что упомянутая ода о рухнувшем дереве заканчивается картиной царства теней, где продолжают петь свои песни Алкей и Сапфо и где от звуков их лир замирает мир подземных чудовищ и унимаются адские муки. Не случайно Гораций всюду говорит о поэзии торжественно и благоговейно: ведь она делает поэта равным богам, даруя ему бессмертие и позволяя обессмертить в песнях друзей и современников. И не случайно свой первый сборник од из трех книг он завершает гордым утверждением собственного бессмертия — знаменитым «Памятником»:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся,
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет,— время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведет деву безмолвную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где Давн, скудный водой, царем
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу.

7

Итак, облик лирического героя Горация дорисован. Это маленький человек среди большого мира, из конца в конец волнуемого непости-

жимыми силами судьбы. В этом мире поэт выгораживает для себя кусочек бытия, смягчает власть судьбы над собою отказом от всего, что делает его зависимым от других людей и от завтрашнего дня, и начинает спорить с миром, подчинять его себе, укладывать его бескрайний противоречивый хаос в гармоническую размеренность и уравновешенность своих од. Из этой борьбы за ясность, покой и гармонию он выходит победителем, и эта победа дает ему право на бессмертие.

Такой образ мира и образ человека мог сложиться в поэзии лишь в обстановке сложной, своеобразной и неповторимой эпохи. Об этой эпохе мы и должны сказать теперь несколько слов.

Неверно представлять себе античность единым и цельным куском мировой истории. Она распадается, по крайней мере, на два периода, больших и непохожих друг на друга: период полисов и период великих держав. Полисы — это маленькие города-государства, каждое величиной с какой-нибудь район Московской области, каждое с населением по нескольку десятков тысяч полноправных граждан, независимых, замкнутых, где все, можно сказать, знают друг друга и сами решают общие дела, а обо всем, что лежит за пределами их полиса и близко его не касается, заботятся мало; все общественные отношения, все причины и следствия событий в общественной и личной жизни каждого здесь ясны как на ладони. Такими полисами были Афины, Спарта и другие греческие города в VI—IV вв. до н. э., в пору жизни Архилоха и Алкея, Софокла и Еврипида, Платона и Аристотеля; таким полисом был Рим в древние времена крестьянской простоты, о которых не устает тосковать Гораций. Но рабовладельческое хозяйство развивалось, ему становилось тесно в узких рамках полиса, оно взламывало эти рамки и создавало над их обломками огромные державы с единой монархической властью, централизованным управлением, сложной экономикой и политикой. Таковы были греко-македонские царства, возникшие из мировой державы Александра Македонского в конце IV в. до н. э. и постепенно поглощенные новой мировой державой, Римом, к концу I в. до н. э. — как раз ко времени жизни и творчества Горация.

В новых великих державах человеку жилось богаче, сытней и уютней, чем в скудной простоте полиса. Однако это материальное довольство было куплено ценой душевных тревог, неведомых жителю полиса. Теперь он был не гражданином, а подданным, его политическая жизнь определялась не его волей, а неведомыми замыслами монарха и его советников, его хозяйственное благосостояние определялось таинственными колебаниями мировой экономики. Нити судьбы ускользали из его рук и терялись в неуследимой дали. Человек чувствовал себя одиноким и потерянным в этом бесконечно раздвинувшемся мире, где больше ни на что нельзя было положиться, и он тосковал по былым временам полисного быта, когда жизнь была беднее и скуднее, но зато понятнее и проще. Не это ли горькое чувство подсказало Горацию его оду, особенно странно звучащую для нынешнего читателя: ту, в которой он проклинает людскую пытливость, рвущуюся вдаль и вдаль сквозь преграды земли, моря и неба, проклинает Прометея и Дедала, внушивших людям эту роковую дерзость (I, 3):

...Дерзко рвется изведать все,
Не страшась и греха, род человеческий...

Нет для смертного трудных дел:
  Нас к самим небесам гонит безумие.
Нашей собственной дерзостью
  Навлекаем мы гнев молний Юпитера.

Этот болезненный перелом от старого мироощущения к новому был особенно болезнен в Риме в I в. до н. э.— в то самое время, когда там жил и писал свои стихи Гораций. Ибо в Риме идеологический переворот сопровождался политическим переворотом — тем, что нынешние историки называют «переходом от республики к империи».

На этих словах приходится остановиться. Дело в том, что мы привыкли безоговорочно считать, что всякая республика — благо, а всякая монархия — зло. Это наивно и часто неверно. В особенности это неверно применительно к Риму I в. до н. э. Чем была здесь республика? Господством нескольких десятков аристократических семей, прибравших к рукам все лучшие земли в Италии и все места в правящем сенате. Это была форма полисного строя: Рим давно уже владел половиной Средиземноморья, но в глазах сенатской олигархии все эти территории были не частью мировой державы, а военной добычей римского полиса, и единственной формой управления ими был организованный грабеж. Что дала Риму империя? Наделение землею сравнительно широкого слоя безземельного крестьянства, обновление сената за счет выходцев из непривилегированных сословий, допуск провинциалов к управлению державой. Пересмотрим имена адресатов од и посланий Горация: все это — новые люди, которые при олигархической республике и мечтать не могли об участии в государственных делах. Таков и безродный Агриппа, второй после Августа человек в Риме, таков и безродный Меценат (хотя он и притворяется, что род его восходит к неведомым этрусским царям), таков и сам Гораций, сын вольноотпущенного раба, который никогда не мог бы пользоваться при республике таким вниманием и уважением, как при Августе. Переход от республики к империи в Риме был событием исторически прогрессивным, единогласно говорят историки. У империи было множество и темных сторон, но раскрылись они лишь позднее.

А современники? Для них дело обстояло еще проще. Это могло бы показаться странным и нелепым, но это так: современники вовсе не заметили этого перехода от республики к империи. Для них при Августе продолжалась республика! И их можно понять. Будущего Римской державы они не знали, не знали, что история ее отныне пойдет по совсем другому пути, чем шла до сих пор; они знали только прошлое и настоящее и не замечали между ними никакой существенной разницы. По-прежнему в Риме правил сенат, по-прежнему каждый год избирались консулы, а в провинции посылались наместники; а если рядом с этими привычными республиканскими учреждениями теперь всюду замечалось присутствие человека по имени Цезарь Октавиан Август, то это не потому, что он занимал какой-то особый новый государственный пост,— этого и не было,— а просто потому, что он лично, независимо от занимаемых им постов и должностей, пользовался всеобщим уважением и высоким авторитетом за свои заслуги перед отечеством. Кто, как не он, восстановил в Риме твердую власть и сената и консулов, положив конец тем попыткам заменить их неприкрытой царской властью, какие

предпринимал сперва его приемный отец Гай Юлий Цезарь, а потом его недолгий соправитель Марк Антоний? Кто, как не он, восстановил в Риме мир и порядок, положив конец тому столетию кровавых междоусобиц, которое вошло в историю как «гражданские войны в Риме»? Нет, современники — и первым среди них Гораций — были вполне искренни, когда прославляли Августа как восстановителя республики.

Жестокие междоусобицы гражданских войн очень хорошо памятны поколению Горация. Поэт родился в 65 г. до н. э. В детстве, в тихом южноиталийском городке Венузии, он мог слышать от отца, сколько крови пролилось в Италии, когда сенатский вождь Сулла воевал с плебейским вождем Марием, и сколько страху нагнал на окрестных помещиков мятежный Спартак, с армией восставших рабов два года грозивший Риму. Подростком в шумном Риме, в школе строгого грамматика Орбилия, Гораций со сверстниками жадно ловил вести из-за моря, где в битвах решался исход борьбы между дерзко захватившим власть Гаем Юлием Цезарем и сенатским вождем Гнеем Помпеем. Юношей Гораций учился философии в Афинах, когда вдруг разнеслась весть о том, что Юлий Цезарь убит Брутом и его друзьями-республиканцами, что мстить за убитого поднялись его полководец Антоний и его приемный сын Цезарь Октавиан, что по Италии бушуют резня и конфискации, а Брут едет в Грецию собирать новое войско для борьбы за республику. Гораций был на распутье: социальное положение толкало его к цезарианцам, усвоенное в школе преклонение перед республикой — к Бруту. Он примкнул к Бруту, получил пост войскового трибуна в его армии,— высокая честь для 23-летнего безродного юноши! — а затем наступила катастрофа. В двухдневном бою при Филиппах в 42 г. до н. э. республиканцы были разгромлены, Брут бросился на меч, Гораций спасся бегством, тайком, едва не погибнув при кораблекрушении, вернулся в Италию; отца уже не было в живых, отцовская усадьба была конфискована, Гораций с трудом устроился на мелкую должность в казначействе и стал жить в Риме в кругу таких же бездольных и бездомных молодых литераторов, как и он, с ужасом глядя на то, что происходит вокруг. А вокруг бушевала гражданская война: на суше восстал город Перузия и был потоплен в крови, на море восстал Секст Помпей, сын Гнея, и с армией беглых рабов опустошал берега Италии. Казалось, что весь огромный мир потерял всякую опору и рушится в безумном светопреставлении. Среди этих впечатлений Гораций пишет свои самые отчаянные произведения — седьмой эпод:

Куда, куда вы валите, преступные,
Мечи в безумье выхватив?!
Неужто мало и полей, и волн морских
Залито кровью римскою?..—

и шестнадцатый эпод — скорбные слова о том, что Рим обречен на самоубийственную гибель, и все, что можно сделать,— это бежать, чтобы найти где-нибудь на краю света сказочные Счастливые острова, до которых еще не достигло общее крушение:

Слушайте ж мудрый совет: подобно тому как фокейцы,
Проклявши город, всем народом кинули
Отчие нивы, дома, безжалостно храмы забросив,
Чтоб в них селились вепри, волки лютые,—

Так же бегите и вы, куда б ни несли ваши ноги,
Куда бы ветры вас ни гнали по́ морю!
Это ли вам по душе? Иль кто надоумит иначе?
К чему же медлить? В добрый час, отчаливай!..

Но Счастливые острова были мечтой, а жить приходилось в Риме, где власть крепко держал в руках Цезарь Октавиан (после битвы при Филиппах он поделил власть с Антонием: Антоний отправился «наводить порядок» на Востоке, Октавиан — в Риме). Гораций начинает присматриваться к этому человеку и с удивлением открывает за его разрушительной деятельностью созидательное начало. Осторожный, умный, расчетливый и гибкий, Октавиан именно в эти годы закладывал основу своего будущего могущества: на следующий год после Филиппов он был ужасом всего Рима, а десять лет спустя уже казался его спасителем и единственной надеждой. Разделив конфискованные земли богачей между армейской беднотой, он сплотил вокруг себя среднее сословие. Организовав отпор беглым рабам — пиратам Секста Помпея, он сплотил вокруг себя все слои рабовладельческого класса. Выступив против своего бывшего соправителя Антония, шедшего на Италию в союзе с египетской царицей Клеопатрой, он сплотил вокруг себя все свободное население Италии и западных провинций. Победа над Антонием при Акции в 31 г. до н. э. была представлена как победа Запада над Востоком, порядка над хаосом, римской республики над восточным деспотизмом. Гораций прославил эту победу в эподе 9 и в оде I, 37. Гораций уже несколько лет как познакомился, а потом подружился с Меценатом, советником Октавиана по дипломатическим и идеологическим вопросам, собравшим вокруг себя талантливейших из молодых римских поэтов во главе с Вергилием и Варием; Гораций уже получил от Мецената в подарок сабинскую усадьбу, и она принесла ему материальный достаток и душевный покой; Гораций уже стал известным писателем, выпустив в 35 г. до н. э. первую книгу сатир, а около 30 г.— вторую книгу сатир и книгу эподов. Как и для всех его друзей, как и для большинства римского народа, Октавиан был для него спасителем отечества: в его лице для Горация не империя противостояла республике, а республика — анархии. Когда в 29 г. до н. э. Октавиан с торжеством возвращается с Востока в Рим, Гораций встречает его одой I, 2 — одой, которая начинается грозной картиной того, как гибнет римский народ, отвечая местью на месть за былые преступления, от времен Ромула до времен Цезаря, а кончается светлой надеждой на то, что теперь эта цепь самоистребительных возмездий наконец кончилась, и мир и покой нисходит к римлянам в образе бога благоденствия Меркурия, воплотившегося в Октавиане.

С этих пор образ Октавиана (принявшего два года спустя почетное прозвище Августа) занимает прочное место в мировоззрении Горация. Как человек должен заботиться о золотой середине и равновесии в своей душе, так Август заботится о равновесии и порядке в Римском государстве, а бог Юпитер — во всем мироздании; «вторым после Юпитера» назван Август в оде I, 12, и победа его над хаосом гражданских войн уподобляется победе Юпитера над хаосом бунтующих Гигантов (III, 4). И как Ромул, основатель римского величия, после смерти стал богом, так и Август, восстановитель этого величия, будет причтен по-

гомками к богам (III, 5). Возрождение римского величия — это прежде всего восстановление древней здоровой простоты и нравственности в самом римском обществе, а затем — восстановление могущества римского оружия, после стольких междоусобиц вновь двинутого для распространения римской славы до краев света. В первой идее находит завершение горациевская проповедь довольства малым, горациевское осуждение алчности и тщеславия; теперь оно иллюстрируется могучими образами древних пахарей-воинов (III, 6; II, 15), с которых призвано брать пример римское юношество (III, 2). Во второй идее находит выражение тревожное чувство пространства, звучащее в вечном горациевском нагромождении географических имен: огромный мир уже не пугает поэта, если до самых пределов он покорен римскому порядку. Обе эти идеи роднят Горация с официальной идеологической пропагандой августовской эпохи: Август тоже провозглашал возврат к древним республиканским доблестям, издавал законы против роскоши и разврата, обещал войны (так и непредпринятые) против парфян на Востоке и против британцев на Севере. Но было бы неправильно думать, что эти идеи были прямо подсказаны поэту августовской пропагандой: мы видели, как они естественно вытекали из всей системы мироощущения Горация. В этом и была особенность поэзии краткого литературного расцвета при Августе: ее творили поэты, выросшие в эпоху гражданских войн, идеи нарождающейся империи были не навязаны им, а выстраданы ими, и они воспевали монархические идеалы с республиканской искренностью и страстностью. Таков был и Гораций.

Три книги «Од», этот гимн торжеству порядка и равновесия в мироздании, в обществе и в человеческой душе, были изданы в 23 г. до н. э. Горацию было сорок два года. Он понимал, что это — вершина его творчества. Через три года он выпустил сборник посланий (нынешняя книга I), решив на этом проститься с поэзией. Сборник был задуман как последняя книга, с отречением от писательства в первых строках и с любопытным поэтическим автопортретом — в последних. Это было неожиданно, но логично. Ведь если цель поэзии — упорядочение мира и установление душевного равновесия, то теперь, когда мир упорядочен и душевное равновесие достигнуто, зачем нужна поэзия? Страсть к сочинительству — такая же опасная страсть, как и другие, и она тоже должна быть исторгнута из души. А кроме того, ведь всякий поэт имеет право (хотя и не всякий имеет решимость), написав свое лучшее, больше ничего не писать: лучше молчание, чем самоповторение. Гораций хотел доживать жизнь спокойно и бестревожно, прогуливаясь по сабинской усадьбе, погруженный в философские раздумья.

Но здесь и подстерегала его самая большая неожиданность. Стройная, с таким трудом созданная система взглядов вдруг оказалась несостоятельной в самом главном пункте. Гораций хотел с помощью Августа достигнуть независимости от мира и судьбы; и он достиг ее, но эта независимость от мира теперь обернулась зависимостью от Августа. Дело в том, что Август вовсе не был доволен тем, что лучший поэт его времени собирается в расцвете сил уйти на покой. Он твердо считал, что стихи пишутся не для таких малопонятных целей, как душевное равновесие, а для таких простых и ясных, как восхваление его, Августа, его политики и его времени. И он потребовал, чтобы Гораций продолжал заниматься своим делом,— потребовал деликатно, но настойчиво.

Он предложил Горацию стать своим личным секретарем — Гораций отказался. Тогда он поручил Горацию написать гимн богам для величайшего празднества — «юбилейных игр» 17 г. до н. э.; и от этого поручения Гораций отказаться не мог. А потом он потребовал от Горация од в честь побед своих пасынков Тиберия и Друза над альпийскими народами, а потом потребовал послания к самому себе: «Знай, я недоволен, что в стольких произведениях такого рода ты не беседуешь прежде всего со мной. Или ты боишься, что потомки, увидев твою к нам близость, сочтут ее позором для тебя?» Империя начинала накладывать свою тяжелую руку на поэзию. Уход Горация в философию так и не состоялся.

Тяжела участь поэта, который хочет писать и лишен этой возможности; но тяжела и участь поэта, который не хочет писать и должен писать против воли. И юбилейный гимн, и оды 17—13 гг. до н. э., составившие отдельно изданную IV книгу од, написаны с прежним совершенным мастерством, язык и стих по-прежнему послушны каждому движению мысли поэта, но содержание их однообразно, построение прямолинейно, и пышность холодна. Как будто для того, чтобы смягчить эту необходимость писать о предмете чужом и далеком, Гораций все чаще пишет о том, что ему всего дороже и ближе,— пишет стихи о стихах, стихи о поэзии. В IV книге этой теме посвящено больше од, чем в первых трех; в том послании, которое Гораций был вынужден адресовать Августу (II, 1), он говорит не о политике, как этого, вероятно, хотелось бы адресату, а о поэзии, как этого хочется ему самому; и в эти же последние годы своего творчества он пишет «Науку поэзии», свое поэтическое завещание, обращенное к младшим поэтам.

Слава Горация гремела. Когда он приезжал из своего сабинского поместья в шумный немилый Рим, на улицах показывали пальцами на этого невысокого, толстенького, седого, подслеповатого и вспыльчивого человека. Но Гораций все более чувствовал себя одиноким. Вергилий и Варий были в могиле, кругом шумело новое литературное поколение — молодые люди, не видавшие гражданских войн и республики, считавшие всевластие Августа чем-то само собой разумеющимся. Меценат, давно отстраненный Августом от дел, доживал жизнь в своих эсквилинских садах; измученный нервной болезнью, он терзался бессонницей и забывался недолгой дремотой лишь под плеск садовых фонтанов. Когда-то Гораций обещал мнительному другу умереть вместе с ним (II, 17): «Выступим, выступим с тобою вместе в путь последний, вместе, когда б ты его ни начал!» Меценат умер в сентябре 8 г. до н. э.; последними его словами Августу были: «О Горации Флакке помни, как обо мне!» Помнить пришлось недолго: через два месяца умер и Гораций. Его похоронили на Эсквилине рядом с Меценатом.

ОВИДИЙ В ИЗГНАНИИ

1

В старых учебниках истории римской литературы непременно имелся раздел «Век Августа» или «Золотой век римской поэзии» с датами: 43 г. до н. э.— 14 г. н. в. Героями этого раздела были три поэта: Вергилий, Гораций, Овидий. Все они издавна были признаны величайшими, все представлялись порождениями благодатного века, способствовавшего процветанию словесности. Правда, отмечалось, что Овидий не совсем похож на двух других поэтов: те умели быть важными и строгими, а Овидий был изящным и легкомысленным, те умерли почти что в звании придворных певцов, а Овидий — опальным изгнанником. Но этому были частные причины; во-первых, Овидий был моложе, во-вторых, у него был другой характер, в-третьих (так заявляли наиболее смелые), он, наверное, примыкал к оппозиции «режиму Августа».

Всякая периодизация условна, и эта — не более, чем другая. Но понять Овидия она не помогала. Ни одна из трех причин его своеобразия не оказывалась удовлетворительной. Возраст Овидия, когда он писал легкомысленную «Науку любви», был такой же, как возраст Вергилия, когда он писал «Энеиду». По характеру Овидий вряд ли был более влюбчивым и увлекающимся, чем Гораций. А оппозиция «режиму Августа» хотя и существовала, но тосковала она о старореспубликанской суровости и строгости, и легкомысленным поэтам было с ней не по пути.

На Овидия обрушилась опала, ссылка, десять лет жизни на поселении, смерть на чужбине. Но не потому, что он был в оппозиции «режиму Августа» — скорее наоборот, потому что он был прямым порождением этого режима, сознавал это, был ему благодарен, любил его и воспевал его. А режим хотел, чтобы его воспевали не за то, чем он был, а за то, чем он желал быть, или, по крайней мере, желал казаться. Трагической жертвой этого взаимонепонимания и оказался Овидий.

«Режим Августа», вошедший в историю под названием «принципат»,— своеобразное явление в античности. Советский историк пишет о нем так: «Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она была на самом деле»[1]. Официальной формулой режима были слова «восстановленная республика» (respublica restituta). Действитель-

[1] *Утченко С. Л.* Кризис и падение Римской республики. М.: «Наука», 1965, с. 267—268; *Он же.* Древний Рим: события, люди, идеи. М.: «Наука», 1969, с. 210.

ную сущность режима затруднялись определить не только современники, но и позднейшие историки; однако, что он нимало не походил на старинный уклад суровых Катонов и Сципионов, видел каждый.

Слова «восстановленная республика» не были бессмысленны. Они отражали вполне определенные и во многом отрадные явления. Славословия Августу сплошь и рядом были благодарными и искренними. Кончилось столетие непрерывных политических смут, установились порядок и мир. Италия за это столетие была сценой пяти гражданских войн, двух народных восстаний, двух массовых репрессий, город Рим пережил два вооруженных мятежа, а уличные беспорядки с кровопролитиями стали в нем заурядным делом. Теперь, наконец, общество смогло вздохнуть спокойно. Новые заморские завоевания и новая организация старых завоеваний обеспечили приток богатств в Италию и Рим. Август с гордостью говорил, что принял Рим кирпичным, а оставляет мраморным. В переводе на современный прозаический язык это означало резкое повышение жизненного уровня. А повышение жизненного уровня — это прежде всего наличие денег и возможность их тратить. Такая возможность, появляясь, всякий раз легко изыскивает для траты денег новые способы, непривычные старшему поколению; и старшее поколение осуждающе определяет эти новые способы как «падение нравов». Такое «падение нравов» — неизбежный спутник всякого быстрого подъема вещественного благосостояния; не миновала его и эпоха Августа.

Не следует преувеличивать ужасов этого «падения нравов», как преувеличивали их моралисты всех веков. По существу, это было лишь развитие того образа жизни, который давно сложился в Греции и Риме и хорошо знаком культурам многих веков и народов. Молодым людям, вступающим в жизнь, давали время лет до тридцати, чтобы «перебеситься», а потом они женились, остепенялись и добропорядочно продолжали дела своих отцов. Комедии Менандра и Плавта со вкусом изображали беспорядочный быт этих молодых гуляк, устраивавших кутежи и гонявшихся за гетерами. Ко времени Августа этот мир стал изящнее и культурнее: женщины в нем не были бессловесными рабынями сводников и сводниц, а сами свободно распоряжались собой и своими желаниями, мужчины из кабацких забулдыг превратились в салонных любезников, вместо буйных вспышек похоти мы видим здесь настоящие гражданские браки по любви, ничуть не менее прочные, чем в высшем обществе, где издавна брачные союзы определялись не любовью, а хозяйственным и политическим расчетом. «Падение нравов», возмущавшее моралистов, заключалось, во-первых, в том, что такой образ жизни захватывал все больше молодых людей, в том числе и из правящего сословия; во-вторых, в том, что у молодых людей этот период юношеской вольности стал затягиваться и они оставались на всю жизнь холостыми и бездетными; в-третьих, в том, что некоторые переносили привычки добрачной жизни в брачную и предоставляли в семье друг другу полную свободу сторонних связей. Все эти перемены заметны были лишь в узком кругу состоятельной верхушки общества, главным образом в столице; широкая масса италийского и провинциального населения жила по-прежнему, здесь женились рано, детей рождали много и хозяйничали деловито и упорно. Но этого не замечали, а столичные перемены были у всех на виду и привлекали внимание правительства. И внимание это было неблагосклонным.

Дело было в том, что слово «нравы» при Августе имело отчетливый политический смысл. «Восстановленная республика» восстанавливалась не потому, что ее кто-то когда-то ниспроверг,— все знали, что этого не было,— а потому, что ее древние уставы потеряли силу из-за порочности новых поколений. Порочность эта сводилась к трем пагубам: алчности, тщеславию, похоти. Искоренить эти пороки, оздоровить общество, возродить былую святость и семейных и гражданственных уз — такова была официальная программа «восстановления республики». Сама власть Августа мотивировалась не политическими, а нравственными основаниями, была не «могуществом», а «авторитетом»: «авторитетом превосходил я всех, власти же имел не более, чем мои товарищи по должностям»,— гласило знаменитое определение самого Августа; «попечение о законах и нравах» — называлось одно из самых характерных его полномочий. Закон об обязательном браке (для высших сословий), закон против прелюбодеяния, законы против роскоши в еде и одежде были приняты по инициативе Августа и поданы его пропагандой как важнейшие государственные акты. Это было в 18 г. до н. э. Законы нового режима восставали, таким образом, против нравов, порождаемых этим же режимом. Разумеется, законы оказывались бессильны: образ жизни столичного общества нимало не изменился, разве что стал прикровеннее. Может быть, этим дело и ограничилось бы: режим лицемерия обогатился бы лишним аспектом, и только. Но неожиданно случилось так, что через двадцать с лишним лет после издания этих законов вопрос о нравственности вообще и семейной нравственности и частности вдруг снова встал с необычайной остротой. Причиною была борьба за то, кому быть преемником Августа.

2

Вопрос о преемственности власти был очень деликатным. Преемственность была необходима для упрочения нового режима. Но режим назывался «восстановленная республика». Август не был ни царем, ни диктатором, свою политическую власть он не мог передать ни по наследству, ни по назначению: он мог передать лишь свою моральную власть, рекомендовав сенату и народу человека, достойного пользоваться тем «авторитетом», каким пользовался он, Август. Человек этот, конечно, должен был быть известен как услугами отечеству, так и (хотя бы для видимости) чистотой личной жизни. Такого человека и искал Август в кругу своей родни.

На рубеже нашей эры Августу было шестьдесят три года, жене его Ливии пятьдесят восемь. Долгий брак их был бездетен. От предыдущего своего брака Август имел только дочь Юлию; Ливия от предыдущего брака имела сына Тиберия Клавдия. Ливия твердо хотела, чтобы власть перешла к Тиберию. Но Август не менее твердо хотел передать ее не пасынку, а прямому своему потомку — не из рода Клавдиев, а из рода Юлиев. Сына у него не было — значит, нужен был внук; внука должна была родить Юлия, а блюсти власть во время его малолетства — муж Юлии. Чтобы скорее осуществить свой расчет, Август выдал Юлию замуж в четырнадцать лет за своего племянника Марцелла; но через два года Марцелл умер, так и не оставив Августу потомка. Тогда Август вы-

дал Юлию за ближайшего своего помощника — Випсания Агриппу, годившегося ей в отцы; брак этот длился девять лет, Юлия родила Агриппе трех сыновей и двух дочерей, но, когда Агриппа неожиданно умер, старшим мальчикам, Гаю и Луцию Цезарям, было только восемь и пять лет. Чтобы обеспечить долгожданных внуков опекуном, Август выдал Юлию замуж в третий раз — за Тиберия. Юлия и Тиберий друг друга ненавидели, а роль временного опекуна была для гордого Тиберия унизительна. Как только стало ясно, что Август тверд в своем намерении передать власть не пасынку, а внукам, Тиберий покинул Рим и удалился в добровольное изгнание.

Вот здесь обвинение в безнравственности и становится впервые орудием в придворной борьбе. Это не значит, что такие обвинения не имели почвы раньше. Сам Август в давней юности слыл развратником, а в зрелом возрасте жил с молодыми наложницами, которых ему предоставляла сама Ливия; а на поведение Юлии, по общему мнению, имел основания жаловаться еще Агриппа. Но это были дела домашние, из семейного круга не выходившие. Теперь же в опытных руках Ливии подобные факты и сплетни стали орудием громкого скандала. Во 2 г. до н. э. Августу были предъявлены доказательства любовной связи Юлии с несколькими молодыми людьми из знатнейших сенатских родов — Сципионов, Клавдиев, Гракхов, — в том числе с Юлом Антонием, сыном старого противника Августа в гражданской войне: это уже позволяло подозревать и политический заговор. А в народ были пущены слухи еще более красочные, что Юлия с любовниками устраивала ночные оргии прямо на форуме, что она переодевалась проституткой и могла принадлежать первому встречному. Дочери Августа, матери его наследников, грозил скандальный процесс по Августову закону о прелюбодеяниях. Чтобы избежать этого, Август был вынужден сделать трагический жест; властью отца семейства он сам осудил родную дочь, развел ее с Тиберием и сослал на островок в Тирренском море — такая ссылка на острова была обычной по закону о прелюбодеяниях, любовники Юлии были осуждены и тоже сосланы, Юл Антоний покончил жизнь самоубийством. Честь Августа была спасена, но честь его потомков Юлиев опасно запятнана. Ливия добилась своей цели: через три года Тиберий вернулся из изгнания в Рим. А затем произошло неожиданное: во 2 г. н. э. вдруг скончался Луций Цезарь, а в 4 г. н. э. — Гай Цезарь. (Конечно, уверяли, будто их отравила Ливия, но доказать это было невозможно.) Путь Тиберию к власти был открыт.

Однако борьба еще не кончилась. Права Тиберия стать преемником Августа были несомненны: он был отличным и заслуженным полководцем, и нравственность его была безупречна. Но Август упорно не хотел отказаться от надежды на свое прямое потомство — Юлиев. Из детей Юлии и Агриппы еще оставалось в живых трое: две дочери, Юлия Младшая (уже выданная за молодого знатного сенатора Эмилия Павла) и Агриппина, и младший сын, пятнадцатилетний Агриппа Постум. Август усыновил Тиберия, но вместе с ним усыновил и Агриппу Постума, а Агриппину выдал замуж за племянника Тиберия, молодого и популярного Германика, и приказал Тиберию, в свою очередь, усыновить Германика. Расчет был прежний — на то, что хотя бы после Тиберия к власти придут молодые Юлии. Ливии пришлось возобновить борьбу. Оружие ее было прежнее — обвинения в безнравственности и намеки

на заговор; но оснований для таких обвинений было явно недостаточно, и поэтому новая схватка в императорском доме известна нам гораздо хуже, чем первая. В 6 г. н. э. был обвинен в заговоре и погиб Эмилий Павел, муж Юлии Младшей. В 7 г. Агриппа Постум «за тяжкий и строптивый нрав» — что под этим подразумевалось, мы не знаем — был выслан Августом из Рима. В 8 г. Юлия Младшая, уже вдова, была обвинена в любовной связи с юным аристократом Децимом Силаном; это был далеко не такой громкий скандал, как с ее матерью, Силан вообще остался ненаказанным и лишь из осторожности покинул Рим, но с Юлией расправа была предопределена — как десять лет назад Август родительской властью сослал свою дочь, так теперь он должен был сослать свою внучку. Юлия отправилась в пожизненное изгнание на маленький островок в Адриатике. И в том же году Рим облетела еще одна новость: тоже в изгнание, только неизмеримо более дальнее и суровое, был сослан лучший римский поэт Публий Овидий Назон.

В этом неожиданном эпилоге придворной распри была своя отчетливая логика. Ливия победила, Клавдии одержали верх над Юлиями, но победа эта была достигнута дорогой ценой: два скандала, погубившие двух Юлий, легли пятном на всю императорскую семью. Нужно было смягчить столь неприятное впечатление. Для этого представлялась одна удобная возможность: сделать вид, что дело идет не о конкретном случае, а о всеобщем нравственном упадке, наперекор заботам Августа все более открыто губящем римское общество. Воплощением этой пагубы безопаснее всего было изобразить известного писателя, сделав его козлом отпущения, чтобы этой примерной расправою с ним отвлечь внимание от происшествия в императорском доме. Таким писателем и оказался Овидий.

3

Овидию в это время было пятьдесят лет, и все эти пятьдесят лет он прожил на редкость мирно и счастливо. Он родился в 43 г. до н. э., в том самом году, когда молодой Август впервые выступил на политическую сцену: об ужасах гражданских войн он знал лишь по рассказам старших да по смутным детским воспоминаниям, а вокруг себя видел лишь умиротворенную «восстановленную республику». Он был родом из апеннинского городка Сульмона, из всаднической семьи, не знатной, но богатой и уважаемой. Он получил отличное образование в римских риторических школах — товарищи помнили о его успехах еще много лет спустя,— а затем совершил образовательную поездку на Сицилию, в Грецию и Малую Азию: о ней он вспомнит потом в одном из писем с Понта (П. II, 10)[2]. Он провел молодость в том самом полусвете развлекающейся римской молодежи, который так раздражал стариков, и сохранил свое имя незапятнанным: «сердце мое вспыхивало от малейшей искры, но дурной молвы обо мне не ходило никогда» (С. IV, 10, 67—68). Ему покровительствовал Валерий Мессала, один из первых людей в Риме при Августе, и он мог бы сделать благополучную политическую карьеру, но сошел с этой дороги, ступив по ней лишь два шага — спер-

---

[2] Буквой С обозначаются «Скорбные элегии», буквой П — «Письма с Понта», римской цифрой — номер книги, арабской — номер элегии. Цитаты из стихов Овидия в статье ради точности в некоторых случаях даются в прозаическом переводе.

ва «триумвиром по уголовным делам», а потом судьей-центумвиром: общественным заботам и гражданской славе он предпочел свободную жизнь и писательскую славу. Он был трижды женат и в третьем браке нашел прочное счастье, в своих стихах из ссылки он скажет о своей жене много хороших и теплых слов; у него росла дочь, которую он любил; дом его стоял в центре Рима, близ Капитолия (С. I, 3, 29—30), а сад, где он любил писать стихи,— на северной окраине Рима, недалеко от Тибра (С. I, 11, 37); жил он открыто и хлебосольно, за добрый нрав пользовался общей любовью и всегда был окружен друзьями; память об этих друзьях осталась в «Письмах с Понта».

Смыслом жизни для него была поэзия. Влечение к стихотворству с детства было у Овидия непреодолимым: «что ни старался я сказать прозою, выходили стихи» (С. IV, 10, 26). Впервые он выступил со стихами лет в восемнадцать, «раз или два лишь побрившись» (С. IV, 10, 58), и сразу имел шумный успех. Это были любовные элегии, самый популярный в Риме жанр; большой сборник элегий о любви к красавице Коринне (по-видимому, выдуманной) вышел около 18 г. до н. э. За ним последовала книга «Героид» — стихотворных посланий от мифологических героинь к мифологическим героям, затем трагедия «Медея», до нас не дошедшая, но в Риме знаменитая, затем проба пера в дидактическом жанре на легкомысленном материале — поэма «Притирания для лица», сохранившаяся лишь в отрывке, и, наконец, около 1 г. до н. э.— самое знаменитое из его произведений, «Наука любви», а около 1 г. н. э.— эпилог к ней, «Лекарство от любви». После этого наступила пауза: Овидий взялся за две большие эпопеи, которые должны были стать венцом его творчества,— «Метаморфозы», стихотворный свод почти всей греческой мифологии, и «Фасты», стихотворные вариации на темы полного римского религиозного календаря. Но слава лучшего римского поэта уже была им завоевана легко и бесспорно. Великие поэты старшего поколения, Вергилий и Гораций, сошли со сцены; поэты промежуточного поколения, Тибулл и Проперций, наставники Овидия в жанре любовной элегии, умерли рано; а среди сверстников Овидия, выросших уже в правление Августа, с ним никто не мог равняться. «Как я снизу вверх смотрел на старших поэтов, так на меня смотрели младшие» (С. IV, 10, 55),— со сдержанной гордостью вспоминал он в ссылке. Стихотворство было модным занятием светской молодежи, в «Письмах с Понта» (IV, 16) Овидий перечисляет не меньше тридцати поэтов своего времени и о каждом старается сказать доброе слово, но все они были забыты следующим же столетием, а Овидий остался навсегда.

Чем достиг Овидий такой популярности? Прежде всего — прямотой и широтой, с которой он выразил настроение молодого общества новой эпохи. Минуло время гражданских войн, когда всюду царила вражда,— настало долгожданное время мира, чтобы всюду могла царить любовь. Минуло время старинной простоты и скудости, когда любовь ценила силу и богатство, — настало время разборчивого приволья, когда любовь научилась ценить изящество, обходительность и вкус. Это прекрасно: «пусть другие радуются древности, а я поздравляю себя с тем, что рожден лишь теперь» («Наука любви», III, 121—122). Люди любят друг друга; добрый Август дает им к этому возможность и поэтому встречает в них искреннейшую ответную любовь; благодушные боги

«Фастов» о них заботятся; любвеобильные боги «Метаморфоз» подают им пример. Конечно, эта всемирная гармония не означает скучного однообразия: как всякая гармония, она слагается из разногласящих нот, но разногласия эти не страшны и не трагичны. Не всегда любовь мужчины встречает в женщине ответную любовь — что ж, на такой случай, кроме «Науки любви», всегда есть и «Лекарство от любви». Не всегда сам Август понимает, чего хочет его любящий народ: например, он издает закон об обязательных браках (на который ропщет в одной из своих элегий Проперций), но и это не разлучит любовников с их внебрачными подругами. Не всегда, угождая одному богу или одному мировому закону, умеет человек не задеть и не нарушить других, но и за такое нарушение карой служит не гибель, а метаморфоза, и поток жизни, прихотливо преображаясь, продолжает катиться вечно. Мир — игра действий и противодействий, бесконечно сложная и стройная, но в этой игре никто не проигрывает, надо только знать правила игры и уметь ими пользоваться.

Образцом таких правил и является знаменитая Овидиева «Наука любви». Заглавие этой поэмы не должно вводить в заблуждение: непристойного в ней нет ничего, речь идет исключительно о законах любовного ухаживания, любовного «да» и «нет». Система выигрышных и проигрышных ходов представлена здесь с вызывающей обстоятельностью и последовательностью: сперва советы мужчине, где найти подругу, как ее привлечь, как ее удержать, потом советы женщинам, как отвечать на эти действия, и наконец, уже в «Лекарстве от любви», все те же советы еще раз выворачиваются наизнанку, объясняя, как избавиться от увлечения и выйти из игры. Все это превосходно мотивируется тонкими психологическими замечаниями: о том, как свойственно людям стремиться к запретному и недоступному, думать одно и говорить другое, желать и не делать первого шага, ревновать и оттого еще сильней любить — целая серия парадоксов человеческой природы; и все это живописно изображается в веренице картин, редкостных по богатству бытовых подробностей: тут и отстроенные Августом храмы, и портик, и цирк, и театр, и день рождения, и болезнь, и застолье, и туалет, и покупка подарков. Оригинальная и яркая, легкая и афористичная, поэма сразу врезывалась в сознание читателей, вызывая восторг тех, кто разделял настроение поэта, и возмущение тех, кто его не разделял. Для успокоения последних Овидий с первых же слов предупреждает, что на святость семейного очага он не покушается, что героини его — не римские гражданки, а вольноотпущенницы и приезжие, которым закон предоставляет полную свободу поведения (эти строки он потом процитирует в свое оправдание в С. II, 247—250). Но это никого не успокаивало. Вдумчивые недоброжелатели должны были негодовать на то, с какою смелостью поэт выдает нравы молодых прожигателей жизни за нормы вселенской гармонии, поверхностные — на то, с какой откровенностью рассказывает он о любовных обманах, которым из его книги могут ведь научиться не только гетеры, а и законные жены.

Мы не знаем, был ли Август с его советниками вдумчивым или поверхностным читателем «Науки любви», но можем быть уверены, что он был читателем недоброжелательным. Он мог понимать или не понимать, что его общество именно таково и он сам его сделал таким, но он знал, что быть или, по крайней мере, выглядеть оно должно совсем

иным — нравственным и гражданственным. Ради поддержания этой видимости он принес в жертву сперва дочь, а потом внучку; поэма, не ставившая эту видимость ни во что, могла быть ему лишь враждебна как политику и ненавистна как человеку. Овидий еще не был славен как автор «Фастов» и «Метаморфоз», он был славен как автор «Науки любви» — за эту славу он и должен был поплатиться.

4

Осенью 8 г. н. э. Овидий гостил у своего друга Котты (сына своего покровителя Валерия Мессалы, скончавшегося незадолго перед тем) на острове Эльба. Там застал его гонец с приказанием явиться к ответу в Рим (П. II, 3, 85). Здесь, по-видимому, он был вызван лично к Августу, и тот сам «в горьких словах осыпал его обвинениями» (С. II, 134). Ни следствия, ни суда не было — ни обычного, ни чрезвычайного, какой назначался, например, для дел об оскорблении величества,— несомненно, «обвинения» против Овидия не подходили ни под какой действующий закон. Август сам, от собственного имени (в силу особых судебных полномочий, которыми он очень редко пользовался), издал эдикт, приговаривавший Овидия к ссылке (С. II, 131—135). Это была еще не самая строгая форма наказания: римский закон различал «изгнание» (exilium), когда человек лишался гражданских прав и имущества и должен был жить где угодно вне Рима и Италии, и «ссылку» (relegatio), когда права и имущество сохранялись, но место поселения назначалось точное и определенное. Овидию местом поселения был назначен город Томы (теперешняя Констанца в Румынии) — близ Дуная, на Черном море, на самой далекой окраине римского мира. Отправляться туда приказано было немедленно.

Здесь открывается одна из самых загадочных страниц во всей истории римской литературы. Какие, собственно, обвинения были предъявлены Августом Овидию в разговоре и объявлены народу в эдикте? Наказание было очень суровым (мы видели, что даже любовник Юлии Силан подвергся меньшему), разговоры о нем не смолкали в Риме несколько лет (П. III, 1, 47—60). Август достиг своей цели — внимание от дела Юлии было отвлечено. Но ни современники, ни ближайшие потомки (как Сенека), ни позднейшие историки (как Тацит) не оставили нам ни единого упоминания о ссылке Овидия, хотя порою, казалось бы, этот пример сам просился им под перо. Все, что мы знаем, мы знаем из упоминаний самого Овидия в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта». А упоминания эти, хоть и многочисленны, удивительно неопределенны.

Пунктов обвинения было два: carmen et error, «стихи» и «проступок» («ошибка», «оплошность», «неверный шаг»), «Два преступленья сгубили меня, стихи и проступок» (С. II, 207). «Стихи» — это, разумеется, «Наука любви», а «преступлением» они были потому, что подрывали устои семьи и учили читателей безнравственности: «моя распущенность заставила тебя ненавидеть меня за «Науку», которая, казалось тебе, посягает на запретные для нее ложа»,— обращается Овидий к Августу (С. II, 345— 346). Здесь все более или менее ясно. Но что такое «проступок»?

Недоумения начинаются с самого начала. Проступок этот общеизвестен, и тем не менее о нем нельзя говорить: «Причина моего круше-

ния всем слишком хорошо известна, но я не должен подкреплять ее своим свидетельством» (С. IV, 10, 99—100, ср. II, 208, 1, 5, 51—52). И хотя Овидий пишет о нем снова и снова, но только обмолвками, только обиняками. Проступок этот задевал каким-то образом лично Августа («ты мстил за свои обиды», С. II, 134). Но никакого закона он не нарушал (П. II, 9, 71): это был не мятеж (С. II, 51), не заговор (С. III, 5, 45), не распускание слухов (С. III, 5, 47—48), не убийство, не отравление, не подлог (П. II, 9, 67—70). Поэт действовал непредумышленно (С. IV. 4, 43—44), не извлекал из своих действий никакой выгоды (С. III, 6, 34), наносил вред одному лишь себе (П. II, 15—16). Просто ему случилось нечаянно увидеть что-то, оказавшееся преступлением («Случай сделал глаза мои свидетелями гибельного зла» — С. 1, 6, 28; «Зачем я что-то увидел? Зачем провинились глаза мои? Зачем, недогадливый, узнал я о чьей-то вине?» — С. II, 103—104; «Я за то наказан, что глаза мои, не ведая, видели преступление: грех мой в том, что были у меня глаза» — С. III, 5, 49—50). Это стало началом целой вереницы бедствий (С. IV, 4, 38), в которых поэт обнаружил и робость, и глупость (П. II, 2, 17, ср. С. I, 5, 42, IV, 4, 39), и даже безумие (П. II, 3, 46). Поэт настаивает на том, что проступок его — не «преступление» (facinus, crimen), а лишь «провинность», «оплошность», «погрешность» (culpa, vitium, peccatum, delictum, noxa: С. I, 2, 98—100, IV, 4, 37—44, III, 2, 5, III, 5, 51—52, IV, 1, 24). И в то же время он признает, что заслуживает наказания (П. III, 6, 9—10) и даже смерти («если я жив, то только милостью бога» — С. I, 1, 20).

Который из двух пунктов обвинения Овидий считает более важным — «стихи» или «проступок»,— неясно: с одной стороны, он обращается к Музам: «это вы — главнейшая причина моего изгнания» (С. V, 12, 46, ср. III, 3, 74), с другой стороны, признает, что «стихи» — лишь предлог («не спрашивай, в чем я еще провинился: пусть одна «Наука любви» будет прикрытием моей вины» — П. II, 9, 75—76), а в «проступке» оправдаться труднее («Если бы мог я защититься в этом так, как в остальном! Но ты знаешь: та, другая нанесенная тебе обида важнее» — П. III, 3, 71—72). Можно заметить лишь одно. По обоим пунктам обвинения Овидий всякий раз полностью признает свою вину: это — линия поведения, принятая им раз и навсегда. Но по части «стихов» он все-таки позволяет себе оправдания — робкие, но весьма стройные и убедительные: во-первых, в его стихах не больше безнравственности, чем в огромном множестве других; во-вторых, если ее и больше, то виноват в этом не поэт, а нечистое воображение читателей; в-третьих, если виноват в этом и поэт, то стихи — это одно, а жизнь — другое, личная же жизнь его, Овидия, безупречна (это — содержание его большого «открытого письма к Августу», С. II). По части же «проступка» оправданий у него нет, покаяние его громче и отчаянней, и сами его неустанные заклинания — «это не преступление, а проступок! » — откровенно голословны.

Зачем понадобилось обвинителям Овидия это упоминание о «проступке», догадаться несложно. Подвергать Овидия преследованию только за «Науку любви» было неудобно. Расправы с авторами за их книги (если, конечно, это были не политические памфлеты) еще не вошли в Риме в обычай; кроме того, «Наука любви» была уже лет восемь как издана, и гонение на нее выглядело бы запоздалым; кроме того, от такого

обвинения Овидий мог защищаться (и защищался, как мы только что видели). Нужно было подкрепить его другим обвинением, более конкретным, более свежим и, главное, не поддающимся опровержению. Но каким?

Гипотез о том, в чем состоял «проступок» Овидия, за пять с лишним веков филологической науки накопилось столько, что недавний обзор их занял довольно толстую книгу, а приложенный к ней далеко не полный перечень насчитывает 111 аргументированных мнений[3]. При этом в разные эпохи любопытнейшим образом преобладали варианты разных гипотез. Первый период — средние века и Возрождение: комментаторы Овидия еще не располагают никаким материалом, кроме овидиевских текстов и собственной фантазии, а фантазия эта небогата. Всему виной — языческое распутство: если Овидий что-то совершил, то это было прелюбодеяние с женой или дочерью императора, если Овидий что-то увидел, то это был император, предающийся содомии или кровосмешению с родной дочерью, а может быть, императрица, выходящая из купальни. Второй период — к XVIII в. историки разбираются в лицах и датах, открывается одновременность ссылки Овидия и Юлии, является новая версия. Всему виной — любовная история: если Овидий виновен делом, то он был любовником Юлии Младшей, если виновен взглядом, то он был свидетелем, а может быть, и пособником любви Юлии и Силана. Третий период — трезвый XIX век смещает интерес с романического аспекта событий на политический: Овидий пострадал за то, что участвовал в заговоре (или хотя бы знал о нем), который будто бы организовали против Августа Юлия и Эмилий Павел с целью возвести на престол Агриппу Постума. Четвертый период — в конце XIX в. пробуждается внимание к темной, иррациональной стороне античного мира: неизреченная вина Овидия оказывается не политической, а религиозной, он то ли нарушил устав каких-то неразглашаемых таинств (в честь Исиды, в честь элевсинской Деметры, в часть римской Доброй Богини), то ли участвовал в магических гаданиях о судьбе императора. Наконец, наступает пятый период — и XX век, переживший фашизм и немало военных диктатур, говорит: никакого проступка вообще не было названо, Овидию сказали: «ты виноват — тебя наказывают; а в чем виноват — ты сам должен понимать»; и все покаяния Овидия так невразумительны именно потому, что он сам не знает, в чем он виноват.

Все эти теории (кроме разве самых ранних) почти правдоподобны, но ни одна из них не убедительна до конца. Гипотезе о Юлии мешают слова Овидия, что он не нарушал никакого закона — стало быть, и закона о прелюбодеянии. Гипотезе об Агриппе — слова о том, что он не повинен ни в мятеже, ни в заговоре. Нарушение таинств государственной властью не наказывалось, а участие в гаданиях нельзя было назвать «случайным». Наконец, если даже Овидий «сам не знал» своей вины, то какие-то догадки («зачем я что-то видел?») у него, несомненно, были. Все гипотезы до сих пор имеют своих сторонников и противников, каждый волен выбирать любую из них. Думается, что все же наибольшего предпочтения заслуживает последняя. Ибо только она разрешает, по крайней мере психологическую, загадку: если вину Овидия нельзя

---

[3] *Thibault J. C.* The mystery of Ovid's exile. Berkeley, California UP, 1964.

назвать, то зачем так часто о ней упоминать, зачем бередить обиду в императоре? Только затем, чтобы как-то самому догадаться об этой вине и проверить свои догадки. А направление догадок напрашивалось само собой: преступление, о котором люди чаще всего не думают, но которое тем не менее наказуется,— это недонесение; и Овидий ищет свою вину («что-то видел...») именно здесь.

Как бы то ни было, важно помнить одно. Настоящей причиной ссылки Овидия была необходимость отвлечь общественное внимание от скандала в императорском семействе; «Наука любви» была лишь предлогом; а таинственный «проступок» — лишь, так сказать, предлогом предлога. Поэтому напрасны недоумения, смущавшие юридически мысливших филологов прошлого века: если Овидий был не так уж виноват, то почему он был так тяжко наказан? А если Овидий слишком много знал, то почему его сослали, а не убили, чтобы заставить замолчать? Наказание Овидия было предрешено заранее: не кара подыскивалась к вине, а к каре вина. А не убили Овидия потому, что Августу нужен был не молчащий поэт, а говорящий, кающийся и славословящий. Этого он добился: десять книг, написанных Овидием в ссылке,— перед нами.

5

Суровое и непонятное наказание обрушилось на Овидия врасплох. Для счастливого поэта, баловня столичного общества, ссылка «на край земли» была катастрофой. Овидий считал себя погибшим. Он пытался покончить с собой — его с трудом удержали друзья. Он в отчаянии бросил в огонь почти законченные «Метаморфозы» (С. I, 7), и поэму удалось потом восстановить лишь по спискам, оставшимся у друзей. Книги его были изъяты из библиотек (С. III, 1), приятели отшатнулись (С. I, 5 и др.), денежные дела запутались (С. I, 6), рабы были неверны (С. IV, 10, 101); свой отъезд из Рима он изображает в самых трагических красках (С. I, 3). Был декабрь 8 г. н. э., зимнее плавание по Средиземному морю было опасно, корабль чуть не погиб в буре (С. I, 2); Овидий переждал зиму в Греции, на новом корабле достиг Фракии (С. I, 10), по суше добрался до Черноморского побережья и весной 9 г. достиг места своей ссылки.

Томы были маленьким греческим городком, всего лишь лет тридцать назад окончательно принятым под римский протекторат (С. II, 199—200). Власть провинциальных наместников сюда еще не распространялась: город входил в состав фракийского царства одрисов, которым правили два царя, римские вассалы Реметалк и Котис (П. II, 9). По-латыни в городе не говорил никто: большинство горожан составляли геты и сарматы, буйные и драчливые, меньшинство — греки, давно перенявшие и варварский выговор, и варварскую одежду (С. V, 7 и 10). Климат был суров — суровее, чем теперь: каждую зиму Дунай покрывался твердым льдом (С. III, 10). За Дунаем жили геты и сарматы, уже не подвластные фракийскому царству, кочевые и полукочевые; при каждом удобном случае они нападали, опустошали окрестность, подступали к самым стенам Томов, и стрелы их падали на городские улицы (С. III, 10, V, 10). Связь с остальным миром едва поддерживалась: только летом греческие корабли приносили слухи о том, что происходило в Риме и провинциях. Словом, трудно было найти большую противопо-

ложность тому миру светского изящества и обходительности, в котором Овидий прожил всю свою жизнь.

Еще по дороге в ссылку Овидию случилось пережить неожиданное: во время бури в Ионийском море, когда кораблю грозила гибель, он поймал себя на том, что в голове его опять складываются стихи (С. I, 11). Он был так уверен, что в разлуке с Римом поэзия для него совершенно невозможна, что это ощущение поразило его как чудо (С. III, 2, 5—16). С этих пор поэзия становится для него единственной душевной опорой. За считанные месяцы пути он пишет подряд десять элегий и, уже подплывая к Томам, торопливо дописывает двенадцатую, чтобы с тем же кораблем послать их в Рим,— это была его I книга «Скорбных элегий». Едва устроившись в Томах, он принимается писать длинное, до мелочей продуманное стихотворное послание к Августу с покаянием, самооправданием и мольбой о снисхождении — оно составило вторую книгу «Скорбных элегий». После этого он пишет по книге ежегодно, стараясь закончить работу к весне, чтобы с летней навигацией отправить сочинение в Рим: так в 10, 11 и 12 гг. н. э. были закончены III, IV и V книги «Скорбных элегий». Но в них входило еще не все, написанное Овидием за эти годы. Хотя эти элегии часто написаны в форме посланий, но адресаты в них не названы: поэт боялся навлечь на друзей неприятности (С. IV, 3). Послания с именными обращениями он не включал в книги и отправлял адресатам с отдельными оказиями. Лишь по окончании пяти книг «Скорбных элегий», уверясь в том, что друзья в безопасности, в 13 г. Овидий собрал эти послания в трех книгах и опубликовал их как бы в виде приложения под заглавием «Письма с Понта» (IV книга «Писем» была собрана и издана уже посмертно). Наконец, одновременно с этими «книгами к друзьям» была сочинена, повидимому, и «книга к врагу» — поэма-инвектива «Ибис». Так составились десять последних книг Овидия, результат его творчества в ссылке.

У филологов прошлого эти сочинения всегда были не в чести. Они считались хуже его ранних любовных стихов и тем более «Метаморфоз». Овидию-человеку вменялось в вину малодушие и лесть его молений о помиловании, Овидию-поэту — обилие общих мест и повторений. Оба упрека были несправедливы, оба рождены самоуверенностью кабинетного вкуса. Укорять ссыльного малодушием позволительно только тому, кто сам испытал страдания ссылки,— и недаром не кто иной, как Пушкин, сам живший ссыльным почти в тех же местах, счел своим долгом заступиться за Овидия. «Книга Tristium не заслуживала такого строгого осуждения... Героиды, элегии любовные и самая поэма Ars amandi, мнимая причина его изгнания, уступают «Элегиям Понтийским». В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия... Благодарим г. Теплякова за то, что он не ищет блистать душевной твердостию на счет бедного изгнанника, а с живостию заступается за него»[4]. А укорять поэта в том, что стихи его — не крик растерзанной души, а продуманное художественное построение, — значит эгоцентрически требовать романтических вкусов XIX в. от всех времен и народов; и недаром эта наивность стала колебаться на рубеже XX в. с его новыми вкусами. «Ни о крае, ни о душе

---

[4] *Пушкин А. С.* Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова (1836).— Полн. собр. соч. В 10 т. М.: Изд. АН СССР, 1949, т. 7, с. 424.

поэта мы многого из этих поэм не узнаем. Это — и не «Записки из Мертвого дома» и не «De profundis»: это — нечто чисто овидиевское. Современному читателю трудно вдуматься в эту психологию, но факт остается фактом: Овидий стал бы сам себя презирать, если бы он написал в изгнании нечто похожее на одно из обоих только что названных замечательных произведений»[5].

Что побуждало ссыльного Овидия к поэтическому творчеству? Ближайшие, очевидные причины называет он сам: во-первых, это возможность забыться над привычным трудом (С. IV, 1 и др.); во-вторых, желание общения с оставшимися в Риме друзьями (П. III, 5 и др.); в-третьих, надежда умолить Августа о смягчении своей участи (мотив, присутствующий почти в каждом стихотворении). Но были и более глубокие причины, которых Овидий не называет именно потому, что они для него настолько органичны, что он их не чувствует. Это его отношение к миру и его отношение к слову.

Отношение античного поэта к миру всегда было упорядочивающим, размеряющим, проясняющим. Это было не потому, что античный человек не чувствовал романтического хаоса стихий вокруг себя и хаоса страстей внутри себя. Напротив, они были гораздо ближе к нему и поэтому не пленяли его, а пугали: между ним и ними еще не было многих оград, воздвигнутых позднейшей цивилизацией, и поэтому искусство должно было не столько заигрывать с хаосом, сколько усмирять его. У каждого искусства был для этого свой набор средств; набор средств словесности назывался риторикой. Риторика учила человека расчленять словом окружающий мир, выделять в нем темы, подтемы, мотивы, развивать их по смежности и сходству, размещать и связывать их в гармонически стройные конструкции. Овидий был выхвачен из самого средоточия античного культурного мира и брошен на край света в добычу стихиям северной природы и страстям душевного смятения и отчаяния. Опыт словесности, опыт риторики был для него единственным средством преодолеть эту катастрофу, усмирить этот хаос, выжить — он должен был остаться поэтом, чтобы остаться человеком.

Отношение античного поэта к слову всегда было традиционалистическим, преемническим, продолжательским. Он был человеком одной культуры — Гомера, Софокла, Каллимаха, Энния, Вергилия; никакие другие культуры для него не существовали ни параллельно, ни контрастно, ни как соседние, ни как экзотические. Он мог опираться только на предков, создавать новое только на основе старого. Рядовым поэтам это облегчало творчество. Овидия это стесняло. По духу и вкусу он был любознательным экспериментатором. Начав с любовных элегий, самого свежего из традиционных жанров, он тотчас вырастил из него новый жанр «Героид», а потом скрестил его с жанром дидактической поэмы и получил «Науку любви». Теперь сама судьба предлагала ему еще один жанровый эксперимент: традиции стихов об изгнании до него не существовало, он мог создать ее впервые на основе жанров элегии и стихотворного письма. Собственно, такой опыт он уже сделал в молодости, сочинив «Героиды»; но там материал был старый, мифологический, а здесь материалом должна была стать его со-

---

[5] *Зелинский Ф. Ф.* П. Овидий Назон.— В кн.: Овидий. Баллады-послания. М., 1913, с. XXXV.

бственная жизнь — он должен был вынести муки как человек, чтобы сделать свое дело как поэт.

6

Создать новый жанр — это значит закрепить за определенными формами определенные темы и связать их между собой устойчивой совокупностью мыслей и чувств. Когда молодой Овидий писал свои любовные элегии, общим эмоциональным знаменателем этого жанра была любовь: все темы входили в жанр через причастность этому чувству. Когда ссыльный Овидий взялся за свои «Скорбные элегии», общим эмоциональным знаменателем нового жанра оказалось новое, еще не испробованное литературой чувство — одиночество. Открытие темы одиночества — изобретение поэтических слов для ощущения одиночества — именно в этом заключается вечный вклад понтийских элегий Овидия в сокровищницу духовного мира Европы.

Овидий был не первым творцом и не первым героем стихов, оказавшимся на чужбине: Архилох и Феогнид были поэтами-изгнанниками, Одиссей Гомера и «Просительницы» Эсхила были героями-изгнанниками, и все они говорили об одиночестве. Но это было не то одиночество. В дробном мире полисной Греции человек, изгнанный из одного города, находил приют в другом, он жил в чужом доме, но не был бездомен, и Зевс, покровитель странников, бодрствовал над ним. С тех пор времена изменились, разрозненные общины срослись в единое общество, маленькие домики — в большой дом, образ Зевса-покровителя за ненадобностью отступил в неопределенную даль. И теперь быть выброшенным из этого общества, из этого дома в дикий мир под пустое небо стало трагедией, не в пример более страшной. Философ, привыкший и в толпе оставаться наедине с собственной мыслью, перенес бы это легче — через несколько десятилетий в этот же скифский край попал киник Дион Хрисостом, тоже изгнанник, и он чувствовал себя на Дунае и Днепре так же уверенно, как в Риме или родной Малой Азии. Но Овидий не был философом, а был поэтом: он жил не гордым отрицанием мира, а счастливым приятием его. Одиночество оторвало его от земной отчизны, не сблизив с небесной; и поэтому острота его чувства оказалась такова, что стихи его врезались в память поэтам позднейших веков, несших людям новые и новые уроки одиночества.

Овидий не просто испытывал в Томах одиночество — он утверждал его, настаивал на нем. Он ужасается при мысли, что его припонтийское жилье когда-нибудь станет для него «домом» (С. III, 12); он не учится местному языку, чтобы год за годом повторять, как никто его не понимает («здесь не они, а я варвар» — С. V, 10, 37); он верит, что даже после смерти его римская тень будет одинока среди гетских (С. III, 3, 63—64). Культ одиночества для него — средство самосохранения: примириться с изгнанием — значит отречься от всей тысячелетней культуры, в которой — весь смысл его жизни и вершина которой — его Рим и в нем добрая любовь, красивая поэзия и осеняющая власть Августа. Отделить культуру от Рима и Рим от Августа он не может: мир делится для него прежде всего на культуру и варварство, и в этом делении он и Август стоят по одну и ту же сторону рубежа; вообразить, что правитель культурного общества может оказаться в союзе с варварством против культуры,— это пока еще свыше его сил. В своем одиночестве

он чувствует себя частицей культурного мира, затерянной среди мира варварского, и взывает о воссоединении — не о прощении, не о возвращении в Рим, а лишь о перемещении в такой край, где люди умеют любить, владеют словом и покорны Августу. Это, как мы видим, еще очень далеко от одиночества романтика, который ощущает себя не частицей какого-то мира, а самостоятельным миром, одинаково отъединенным от своего ли, от чужого ли общества. Такой индивидуализм еще немыслим для античности — той античности, которая отчеканила аристотелевское определение «человек — животное общественное». Потому и ужасало Овидия одиночество, что без общества он боялся остаться лишь животным.

Отсюда и своеобразие выражения овидиевского одиночества. Там, где поэт нового времени смотрит на мир сквозь свое одиночество, античный поэт смотрит на свое одиночество извне, из того мира, частицей которого он является. Для поэта нового времени главное — показать, как преображается мир под неравнодушным взглядом одинокого человека; для античного поэта — показать, как возникает одиночество человека под гнетом обстоятельств равнодушного мира. Только что вышедший из-под власти хаоса природы и страстей, античный человек все время помнит, что внешний мир первичен, а внутренний вторичен; и, воплощая свои переживания в стихи, он не льстит себя мечтой, что душа с душою может говорить без посредников, а ищет для движений своей души соответствий в том внешнем мире, который един для писателя и для читателя. Это и есть та объективность древней поэзии в противоположность субъективности новой, о которой столько писала классическая эстетика.

Овидий страдает и смотрит на свои страдания со стороны, он не изливает свои муки, а регистрирует их — это не уменьшает его боли («осознанное горе тяжелей»,— говорит он в С. IV, 6, 28), но это позволяет ему чувствовать себя человеком. Он не плачет на глазах у читателя, а говорит: «я плачу», не рисует картин утраченного счастья, теснящихся в его сознании, а только перечисляет их, не призывает смерть, а лишь повторяет, что хочет умереть (С. III, 2). Мало того: он не только регистрирует свои муки, он старается их классифицировать, хотя бы простейшим образом — муки духа, муки тела; в первое время, пишет он, тело его страдало, но дух поддерживал его неожиданною твердостью (С. III, 2, 13—14), а затем, наоборот, тело привыкло сносить невзгоды, а дух дрогнул, надломился, и изнеможение его теперь изнемождает и тело (С. III, 8, 25, V, 2, 3—8, V, 13, 3). Это позволяет ему изображать состояние духа, рисуя состояние тела: он спешит этим воспользоваться и трижды описывает свою болезнь, вернее, свою болезненность — бледность, худоба, бессонница, отвращение к пище (С. III, 3, 8; П. I, 10). Но что такое болезнь? Это смягченная смерть. И здесь, наконец, Овидий нащупывает тот образ, которым может обозначить все свои переживания и сделать их понятными для всякого, кому не довелось их испытать. Изгнание — это смерть, быть выброшенным из общества равносильно физической гибели, изгнанник есть живой мертвец; его отъезд в ссылку — не что иное, как похороны (С. I, 3), горящие рукописи «Метаморфоз» — его собственный погребальный костер (С. I, 7), обижающий изгнанника желает мертвецу второй смерти (С. III, 11 и др.). Смерть заживо — это парадокс; и Овидий повторяет этот образ

вновь и вновь, зная, что именно поэтому читатель его заметит и прочтет в нем всю повесть мук одиночества.

Упорядочить свои внутренние переживания и представить их через внешние признаки — вот средства, которыми пользуется Овидий, чтобы справиться с самим собой. Подобных же средств ищет он и для того, чтобы справиться с окружающим миром: расчленить, классифицировать, представить через образы-знаки. Это для него задача не в пример более важная: он ведь помнит, что его одиночество — не естественное свойство человеческой природы, а противоестественное порождение внешних обстоятельств. Поэтому о своих переживаниях он говорит сравнительно так мало и мимоходом, а о своей судьбе так сосредоточенно и подробно, стремясь все к той же наглядности: «образ моей судьбы стоит перед очами, как зримое тело» (С. III, 8, 35—36). Всматриваясь в эти внешние факторы внутреннего одиночества, поэт различает в них сперва то, что на него обрушилось, потом то, чего он лишился, потом то, на что он надеется, и, наконец, то, чего у него нельзя отнять. Так выделяются в новом Овидиевом жанре четыре главные темы: невзгоды изгнанника, память друзей, милость властей, сила поэзии. В поэтическом мире понтийских элегий эти темы соотносятся как настоящее, прошедшее, будущее и вечное.

7

Итак, первая и, конечно, самая характерная тема Овидия в ссылке — это невзгоды изгнанника. Невзгоды эти начинаются задолго до прибытия в ссылку: первая же (после пролога) элегия (С. I, 2) описывает бурю в Ионийском море, застигшую Овидия на пути в Грецию, и это описание уже в высшей степени характерно для поэтики Овидия.

Описание начинается подчеркнуто симметричными стихами (19—22): «волны встают горами — до самых звезд! и разверзаются ущельями — до самого тартара! внизу только море, вверху только небо, море вздуто волнами, небо грозно тучами». Вслед за вертикальным размахом — горизонтальный размах: «между морем и небом — только ветры: восточный против западного, северный против южного». Злые силы — со всех сторон, и вот они сшибаются в середине: «кормчий не знает, куда плыть, и смертная волна заливает мне рот». Конец первой картины: теперь для контраста поэт меняет точку зрения на дальнюю, чужую, невидящую: «как хорошо, что жена моя знает и плачет лишь о том, что я плыву в изгнание, а не о том, что меня уже настигли и море, и ветры, и смерть!» Конец перебивки, перед нами вторая картина — все то же, что и в первой, только страшнее: в небе — молния и гром (до сих пор света и звука не было!), в море — стенобойные удары волн (это тоже не описывалось!), и вот встает десятый вал (крупный план) и идет смерть (и о ней уже не четыре беглых стиха, а целых восемь). Так в 34 строках трижды, и всякий раз по-новому, развертывается образ бури — по существу, лишь из четырех мотивов: море, небо, ветер, смерть. Но элегия этим далеко не исчерпывается. Картина бури окружена, как рамкой, двумя обращениями поэта к богам; в первом (ст. 1—17) — аналогия: «не преследуйте меня все сразу, ведь и в мифах обычно один бог губит героя, а другой выручает»; во втором (ст. 59—106) —

логика: «я ведь приговорен не к потоплению, а к изгнанию, я спасаюсь от смерти ради того, что хуже смерти». Так сцена бури, с одной стороны, включается и в общую связь элегий об изгнании, и в еще более общую связь мифологической картины мира, а с другой стороны, упирается в уже знакомый нам логический парадокс. Но и это еще не все: через несколько страниц перед нами оказывается новая элегия о буре (С. I, 4), она гораздо короче, но в ней мы узнаем, как в конспекте, все тот же набор мотивов: «волна встает и падает (вертикаль!) — судно гудит под ударами — кормчий растерян — смерть и изгнание противоборствуют, а я не знаю, чего мне желать».

Минимум элементов в максимуме сочетаний; сменяющиеся точки зрения; развитие с помощью аналогии и с помощью логики; заострение в парадокс, с одной стороны, и продуманное сцепление с остальными темами цикла — с другой; конспективное повторение мотивов одного стихотворения в других стихотворениях — вот те черты систематизирующей поэтики Овидия, которые сразу выступили перед нами в этом маленьком произведении. Теперь мы будем замечать их на каждом шагу.

Место и обстановку своего изгнания Овидий описывает много раз, то посвящая этому целые стихотворения, то касаясь этого мимоходом в связи с другими темами. Но круг мотивов, из которых составляются эти описания, предельно ограничен. Что тягостно Овидию в Томах? Во-первых, природа, во-вторых, быт. Чем раздражает его природа? Тем, что земля здесь — степь без садов и виноградников, пустая и ровная, как море, а вода здесь зимой становится твердой и крепкой, как земля (заострение в парадокс). Чем раздражает быт? Тем, что война здесь привычна, как мир, а мир суров и буен, как война (тоже заострение в парадокс). Что такое здешняя война? Набег, разорение, плен, смерть; враг страшен даже издали, потому что у него — стрелы, а на стрелах — яд. Что такое здешний мир? Вечная готовность к войне — и на пахоте, и на пастбище; чужие люди, непонятный язык, космы на голове, овчины на плечах, штаны на ногах, вместо закона — нож. Мы не перечислили и двадцати мотивов, а уже почти исчерпали их набор. При этом бросается в глаза, что все они заранее знакомы и Овидию и его читателям из популярных географических и этнографических книг — все это были факты настолько общеизвестные, что даже нет нужды искать для них те или иные «источники Овидия» (хотя, например, не шутя предполагалось, что он мог взять в ссылку вместо путеводителя «Географию» Страбона, которая была свежей новинкой в 8 г. н. э.). И, наоборот, о таких подробностях быта, о которых поэт должен был знать не столько из книг, сколько по опыту,— убогий дом, дурная еда, гнилая вода — он говорит лишь нехотя и бегло; лишь одну жалобу он не может сдержать и повторяет несколько раз (С. III, 14, V, 12) — жалобу именно на то, что у него мало книг.

Весь этот круг мотивов определился у Овидия сразу и развернут перед читателем в первом же сборнике, написанном в Томах, — в С. III, 10. Она начинается четким расчленением подтем природы («живу под полярными созвездиями...») и быта («вокруг — сарматы...» и т. д.). Затем из области природы выделяется лишь один ряд мотивов — снег и лед — и располагается с продуманным до мелочей нарастанием: ветер приносит снег, снег отвердевает в лед; у людей ледышки на волосах, в домах вино замерзает в кувшинах; твердыми становятся ручьи, озера,

реки — по льду идут люди, кони, телеги; твердым становится море — по нему идет человек, по нему не плавает дельфин, в него вмерзают корабли и вмерзают рыбы — даже заживо! Это парадоксальное заострение — кульминация, после которой Овидий переходит от природы к быту. Здесь это тема вспомогательная и поэтому затрагивается более бегло: сперва война, враг с конями и стрелами, потеря добра, свободы, жизни; потом — мир, вечный страх, заброшенная земля, ни виноградников, ни садов, ни рощ, голая равнина. Через образ голой равнины связаны темы природы и быта в конце стихотворения, через образ замерзшего Истра, по которому вторгаются враги, связаны они в начале и середине. Концовки каждой части отмечены мифологическими параллелями: в замерзшей воде не пришлось бы тонуть Леандру, в бесплодной земле не пришлось бы Аконтию писать о своей любви на яблоке.

Такова элегия, целиком посвященная теме невзгод изгнания. Когда же эта тема в стихотворении не единственная, а привлечена, например, чтобы обосновать мольбу о помиловании, упрек другу или извинение в несовершенстве своих стихов (обычные сочленения четырех главных овидиевских тем), то мотивы из этого набора берутся немногие, но располагаются так, чтобы напоминали о многом. Так элегия С. III, 3 — о болезни поэта — подводит к основной теме таким перечнем: «здесь кругом одни враги — здесь враждебны человеку и воздух, и вода, и земля (природа) — здесь нет больному ни дома, ни еды, ни врача (быт), ни друга». Так, послание П. III, 1 — о странной бездеятельности жены — начинается перечнем странностей Понта: «здесь все четыре времени года одно другого хуже — здесь море замерзает, источники солоны, степь — как море»; а обращение к миротворцу Августу в С. V, 2 сосредоточивается на мотивах войны: «за стенами — бои, стены — не защита, перемирия — не мир». Чтобы оттенить лишения, в стихи вводятся воспоминания об утраченном: элегия о гетской весне (С. III, 11) начинается картиной римской весны, элегия о гетской войне (П. I, 8) — мечтой о Риме или хотя бы о мирной сельской жизни в той же Гетике. Наконец, когда все сочетания мотивов уже по многу раз использованы, поэт обновляет их сменой точки зрения: те же понтийские невзгоды предстают по-новому, когда он видит их глазами сна (П. I, 2), глазами письма, идущего в Рим (С. V, 4), глазами гостя («Флакк тебе подтвердит, что стрелы гетов ядовиты...» — П. IV, 9, 75—84; «Ты, Весталис, сам убедился, как замерзает Понт...» — П. IV, 7, 7) и даже глазами Августа («вряд ли Цезарь знает, как геты несутся на нас через замерзший Истр...» — П. I, 2, 71—80).

Повторяя вновь и вновь те же образы, Овидий не только не расширяет их набора, но и не углубляется в их детали: о гетских ядовитых стрелах он упоминает без конца и даже посвящает им отдельное стихотворение (П. III, 8), но говорит в нем не о том, что они железные и крючковатые (С. III, 10, 63—64), а о том, что они ранят и убивают. Овидий как бы сознательно стремится превратить свои образы в условные знаки, чтобы читатель не задерживался на них взглядом, а проникал за них мыслью: это не пиктограммы действительности, а буквы, из которых составляется ее описание. И как все смятение одиночества он сводит в одно слово «смерть», так все подробности ссыльной жизни покрываются у него двумя словами: «зима» и «война» или еще короче: «лед» и «яд».

8

Вторая тема Овидия в ссылке — это память друзей: в ней теперь для него сосредоточивается вся связь с покинутым Римом. Важность этой темы задана Овидию самим жанром: элегия с древнейших времен ощущалась как монолог, к кому-то обращенный, а стихотворное послание тем более требовало конкретного адресата. Такими адресатами стали для Овидия его римские друзья.

Около двадцати имен упоминает Овидий в посвящениях своих понтийских посланий. К сожалению, большинство их нам мало что говорит о человеке: в лучшем случае мы знаем несколько дат из его послужного списка или несколько слов, оброненных о нем Тацитом или другим позднейшим писателем. Можно заметить лишь три общие черты. Во-первых, это все не старые люди — иногда сверстники Овидия, а чаще более молодые: с ними поэт явно чувствовал себя свободнее; карьера их приходится на поздние годы правления Августа и на первые годы Тиберия, Рим и принцепс для них уже неотделимы, и иные из них запомнятся потомкам как «льстецы» и «доносчики». Во-вторых, многие из них связаны с молодым Германиком, предполагаемым наследником Тиберия, полководцем и стихотворцем,— тем самым, который должен был соединить соперничающие линии Юлиев и Клавдиев. И, в-третьих, почти все они не чужды ученых и литературных занятий, а то и впрямь являются писателями-дилетантами: недаром последнее из «Писем с Понта» — это длинный перечень современных римских поэтов (вплоть до самых малых), среди которых жил и с которыми дружил Овидий.

Самая давняя дружеская связь Овидия в Риме была с домом Валерия Мессалы, друга Августа и покровителя Тибулла: здесь юный Овидий делал когда-то свои первые литературные шаги. Но старый Мессала умер после долгой болезни за несколько месяцев до ссылки поэта, а сын его Мессалин решительно не желал иметь никакого дела с опальным изгнанником (П. I, 7, II, 2). Правда, другой его сын, Котта Максим, оратор и поэт-любитель (П. IV, 16, 42, ср. П. III, 6), о меценатстве которого помнил еще Ювенал, с детства был одним из задушевнейших друзей Овидия и первый стал переписываться с ссыльным (П. I, 3, 67, ср. П. I, 9, 34), но он был еще молод и влияния имел мало. Оба они воевали в Паннонии при Тиберии и участвовали в его триумфе. Другая знатная римская связь Овидия была с домом Фабиев, к которому принадлежала его жена: друг поэта Павел Фабий Максим был доверенным лицом Августа в его последние годы, а жена его Марция (двоюродная сестра Августа) — ближайшей наперсницей Ливии; но Фабий, как человек высокопоставленный, действовал медленно и осмотрительно и умер раньше, чем помог. Третий круг дружеских знакомств Овидия сложился в пору его юношеских стихов: это Помпей Макр (П. II, 10), спутник его в образовательной поездке, это Аттик и Грецин, упоминаемые еще в «Любовных элегиях» (I, 9, II, 10), это поэты Альбинован, Север и Тутикан. Они могли заступаться за Овидия перед Тиберием: Альбинован когда-то состоял в его «ученой свите», Аттик был его спутником до поздних лет, Грецин и брат Грецина Флакк стали консулами тотчас по его приходе к власти. Наконец, четвертый круг знакомств Овидия — это молодые люди из окружения Германика: «ученый» Су-

иллий, зять поэта, Салан, наставник Германика в красноречии, Кар, воспитатель сыновей Германика, Секст Помпей, помогший когда то Овидию в его пути через Фракию; с самим Германиком Овидий, как кажется, не был лично знаком, но заступников, стало быть, имел и при нем. Просьбами о помощи и заступничестве сопровождается почти каждое письмо поэта к каждому из его друзей. Все эти попытки были заранее обречены на неудачу, но ни Овидий, ни друзья его об этом не знали.

Однако все эти приметы, позволяющие отличить одно имя от другого, можно выделить из стихов Овидия и параллельных свидетельств лишь с большим трудом. Овидий не старается индивидуализировать образы своих друзей, наоборот, он словно сливает их в едином образе идеального друга, иными словами, остается верен своей обобщающей и логизирующей поэтике.

Дружба в римском сознании была почти юридическим отношением, одной из основных связей, скрепляющих общество; для Катулла измена в дружбе так же ужасна, как измена в любви. Овидий подхватывает эту тему: дружба для него — высочайшая духовная ценность, одно из порождений той высокой культуры, которой он так дорожит; основа дружбы — духовная общность, а не корысть (П. II, 3). Но такая дружба — редкость, и он, Овидий, убедился в этом на собственном примере: как только его постиг императорский гнев, все мнимые друзья отшатнулись от него, остались лишь двое-трое истинных (С, III, 5, V, 4 и 9; П. III, 2 — почти в тождественных выражениях; имеются в виду, по-видимому, Котта Максим, Цельс, Брут, Аттик). Овидий даже не обижается на отступившихся, поведение их кажется ему естественным; тем крепче держится он за оставшихся верными — тех, кому посвящает он свои стихотворные письма.

Жанр письма сам подсказывает ему разработку темы дружбы. Всякое письмо естественно разделяется на четыре части: обращение, повествование, побуждение и заключительное пожелание. Обращение легче всего перерастает в похвалу достоинствам друга; среди этих достоинств характерным образом на первом плане оказывается преданность благородным занятиям словесности (С. I, 9; П. II, 5, III, 5): они умягчают сердце (П. I, 6, 8), они сближают адресата с поэтом. Близость эта обычно передается словами: «даже и сейчас, вдали, ты словно живой стоишь перед моими глазами...» и т. п. (П. II, 4 и 10, III, 5 и др.). Далее повествовательная часть обычно включает знакомую нам тему невзгод одиночества, но часто оттеняет ее воспоминаниями о былых днях совместной жизни. Воспоминания эти обычно о том, как друзья делились тайнами (С. III, 6), за беседами не замечали времени (С. V, 3; II. 1, 9, II, 4 и 10), вместе читали, обсуждали, исправляли стихи (С. III. 7; П. II, 4). Такое братство по стихам может связывать даже не двух друзей, а многих, и поэт с радостью перебирает в памяти друзей-стихотворцев (П. IV, 16) или обращается к товарищам по «коллегии поэтов», справляющих праздник Вакха, их бога-покровителя (С. V, 3). Воспоминания становятся особенно острыми, когда касаются минуты разлуки: друг страдает, как и сам поэт, бледнеет и плачет, как он, и среди прощальных объятий и лобзаний слезы их смешиваются (С. III, 4 и 5, V, 4; П. I, 9, II, 3 и 11). Это — самые устойчивые образы-знаки в той картине дружбы, которую развертывает Овидий: когда он не может развернуть тему дружбы, он

указывает на нее именно упоминаниями об объятиях и слезах. Далее побудительная часть обычно содержит просьбу о помощи, о заступничестве или хотя бы (П. I, 6) о слове утешения; здесь детализации темы обычно нет, Овидий не может из своей дали давать друзьям практические советы, вместо этого он охотнее всего вводит сюда смежную тему надежды на милость Августа. Наконец, краткую заключительную часть — добрые пожелания — Овидий обычно строит, отталкиваясь от собственной судьбы: «пусть к вам будет добр Цезарь» (П. II, 2, 107—108 и 6, 18), «пусть и вас и ваших близких минует моя участь» (С. III, 4, 76—77 и 5, 21—22); иногда к этому добавляется обещание славы друзьям в своих стихах (С. V, 9, 23—24; П. II, 6, 33—34, III, 2, 29—30).

Конечно, это связное развертывание темы почти нигде не предстает у Овидия с такой полнотой и широтой: тема дружбы более знакома читателю, чем тема изгнания, и поэт может позволить себе вводить ее фрагментарно, в разных стихотворениях останавливаясь на разных мотивах. По этой же причине он не старается здесь заострить свой образ в парадокс: лишь однажды он бросает замечание, что несчастье, как и счастье, имеет право на внимание окружающих: люди расступаются перед слепцом, как и перед консулом (С. V, 6, 29—32). Но пользуется Овидий и сменой точки зрения для оживления своего набора мотивов: тема дружбы для него — как бы нейтральный фон, на котором должны ярче выступать остальные темы. Однако средства разнообразить материал у Овидия есть и здесь. Рядом с центральным образом «идеального друга» он вводит оттеняющие образы других адресатов. Во-первых, это «осторожный друг», который боится помочь поэту или даже быть названным в его стихах (это Мессалин в П. I, 7, II, 2 и аноним в С. IV, 4, V, 9; П. IV, 6): Овидий пеняет, что тот не верит в милосердие Августа, и заверяет, что все равно он, Овидий, не может не любить друга и что читатель узнает его прекрасный образ и без имени. Во-вторых, это «ненадежный друг», который вначале был верен ссыльному, а потом устал (Грецин в П. II, 6 и аноним в С. V, 6): Овидий уверяет, что ничем не заслужил такой перемены чувств и что лучше было отречься от друга сразу, чем на полпути. В-третьих, это «нерадивый друг», который всем хорош, только ленив писать письма (С. IV, 7, V, 13): Овидий с комическим ужасом отказывается этому верить и предпочитает думать, что письма его пропали в столь дальней дороге. В-четвертых, наконец, это «враг», который бьет лежачего и порочит беззащитного (С. III, 11, IV, 9, V, 8): Овидий упрекает его в бессердечии, напоминает об изменчивости судьбы (ср. С. III, 3; П. IV, 3 — редкий мотив в гармоническом мире Овидия!) и грозит ославить его жестокими стихами. Стихи эти Овидий и вправду написал — это поэма «Ибис», о которой будет речь дальше.

К этому же ряду образов примыкает и еще один, то уподобляющийся образу «идеального друга», то оттеняющий его. Это образ жены поэта. Общие приемы его построения те же: похвала, воспоминание, побуждение, пожелание. Но внимание между ними распределяется поиному. Похвала ей произносится всякий раз, но не за любовь к словесности, а за верность в несчастиях. Воспоминания о ней никогда не касаются былой совместной жизни — семейный уют еще не стал предметом поэзии даже у Овидия. Зато воспоминания о разлуке с ней в памятную ночь отъезда из Рима (С. I, 3) так живы, конкретны и ярки, что не идут ни в какое сравнение со схематичными «плачами» друзей. И —

что самое главное — эти страдания разлуки перекидываются здесь из прошлого в настоящее: друзей своих поэт в лучшем случае робко спрашивает: «помнишь ли ты обо мне?», жене он пишет с уверенностью: «я знаю, ты так же страдаешь, как и я » (С. IV, 3, V, 5; П. I, 4 и др.). Жена — единственное лицо в мире «Скорбных элегий», которое разделяет мучения одинокого поэта. От этого ему легче, от этого ему и тяжелее: ему совестно быть причиной страданий близкого человека (чувство, не такое уж частое в античной поэзии). Отсюда новый мотив: «будь же стойкой в невзгодах: только в испытаниях добродетель обретает славу, и для тебя ее глашатаем будут мои стихи» — в посланиях к друзьям этот мотив является лишь изредка, в посланиях к жене — на каждом шагу (С. I, 6, IV, 3, V, 5 и 14; П. III, 1 и др.). Эта логика построения образа настолько осознанна, что под конец поэт сам ее обнажает: «в стихах моих на тебя возложена важная роль — образцовой супруги; не испорти же ее!» (П. III, 1, 43—45). Такая обмолвка — лучшее проявление той рациональности в эмоциях, которая так характерна для поэтики Овидия вообще и в новом его жанре в частности.

9

Если тема прошлого, тема дружбы в стихах Овидия развертывается наименее парадоксально, то тема будущего, тема надежды на помилование — наиболее парадоксально. Мы уже говорили о том, насколько психологически необходимо для Овидия было смягчение наказания, воссоединение с миром культуры, возвращение от смерти к жизни. Тема эта затрагивается, хотя бы мимоходом, почти в каждом стихотворении: из описания невзгод она служит естественным выводом, в обращениях к друзьям — естественной просьбой о заступничестве. Овидию нужно было представить ее наиболее действенным способом — таким способом и оказался парадокс.

С одной стороны, поэт полностью и безоговорочно признает себя виновным: он не упускает ни единого случая упомянуть о своей вине, будь то «Наука любви» («лучше бы мне никогда не писать ее!») или загадочный «проступок» (мы видели, с каким непонятным упорством вновь и вновь касается Овидий этого пункта). С другой стороны, поэт твердо надеется на милосердие Августа — он все время подчеркивает сравнительную мягкость постигшего его наказания — не «изгнания», а «ссылки» (С. IV, 4, V, 2, 4, 8, 11 и др.) — и верит, что в своей снисходительности Август пойдет и далее (С. III, 4, V, 4, 8 и др.). Объяснение этого парадокса — в том же несовпадении «быть» и «казаться», которое было и причиной гонения на поэта. Овидий был наказан за то, что он воспевал Августов режим таким, каким он был, а не таким, каким он хотел казаться,— теперь он надеется на помилование за то, что он описывает режим именно таким, каким тот хочет казаться. «Милосердие» было официальным лозунгом Августа с самых ранних его политических шагов; восхваляя милосердие правителя, поэт только повторяет слова Августа и надеется, что тот что-нибудь да сделает в подкрепление собственных слов. Овидий как бы принимает предложенные ему правила игры: ему предоставлена роль справедливо наказанного преступника — он честно играет ее; Август взял на себя роль милосердного влас-

телина — Овидий надеется, что он тоже честно сыграет ее, и со своей стороны изо всех сил ему подыгрывает, переходя всякую меру в славословиях Августу.

Современному читателю эти славословия претят. Когда Овидий без конца называет Августа богом (ни у Вергилия, ни у Горация это еще не вошло в столь прочную привычку), когда он простирается перед ним с молитвой (С. V, 2), когда он исходит умилением перед медальоном с лицами Августа, Ливии и Тиберия (П. II, 8), когда он спешит воспеть триумф над Германией, не зная, что сам Август его отменил (С. IV, 2), когда он, дождавшись, наконец, заочно воспевает триумф над Паннонией — шествие победителей, ликование народа, ожидание еще более громких побед (целый цикл стихотворений 12—13 гг.: П. II, 1, 2, 5, III, 3, 4),— в устах поэта-изгнанника это кажется вопиющей неискренностью. Это не так. Здесь нет неискренности — есть лишь осознанная условность. Заключается она в том, что имя «Август» для Овидия — такой же условный символ всей римской современности, как слово «смерть» — символ одиночества, а слова «лед» и «яд» — символы невзгод изгнания. Разницу между символическим Августом, Августом-богом, и реальным Августом, Августом-человеком, Овидий хорошо помнит и иногда даже подчеркивает ее: наказан он был Августом-человеком, способным ошибаться, как всякий человек (вряд ли он даже прочитал внимательно «Науку любви», этот состав Овидиева преступления,— С. II, 31—32; вряд ли он даже представляет себе, что такое Томы, этот край Овидиева наказания,— П. I, 2, 71—72), а помилования ждет от Августа-бога, милосердного, как истинный бог. Но условность эта принята Овидием искренне. Он убедился, что те правила игры, которым он следовал смолоду, не удовлетворяют партнера,— и он перешел на новые правила игры. Выходить из этой игры (как вышел бы философ) Овидий не хочет, потому что понимает, что игра идет высокая — борьба культуры против варварства, и в этой борьбе он с Августом заодно, что бы ни думал по этому поводу Август. А что играть без правил нельзя, что вся жизнь человека в обществе — это игра, он знает еще с тех лет, когда все свои «Любовные элегии» и «Науку любви» он написал, по существу, именно о том, как даже в любви человек думает «да», а говорит «нет», и наоборот.

Вот почему Овидий так упорствует в своем парадоксе: чем безоговорочнее он признает свое преступление, тем больше его уверенность в Августовом милосердии. Что Август сам давно вышел из игры и следит за его стараниями равнодушно и со стороны, этого он не мог и не хотел себе представить.

10

Наконец, четвертая из главных овидиевских тем — это поэзия. Она тоже предстает перед читателем в парадоксе, и даже в тройном. Стихи погубили поэта, однако не погибли с ним в изгнании — Овидий страдает в Томах, а стихи его (сообщают ему римские друзья) исполняются в людных театрах и имеют успех (С. V, 7). Стихи погубили поэта, однако они же и спасут его — он умрет, а они останутся в веках и сохранят его имя для дальних потомков. Стихи погубили поэта, однако они уже

спасают его — слагая их, он забывает о своих страданиях и упражняет свой слабеющий дух. «Так спутники Улисса погибали от лотоса, но не переставали наслаждаться им, так влюбленный держится за свою любовь, хоть и знает, что она его губит» (С. IV, 1, 31—34).

Контраст между смертностью поэта и бессмертием его стихов древнейшая тема поэзии; в античной лирике с самых давних времен у поэтов было в обычае упоминать в стихах свое имя, чтобы сохранить его навек. Гораций закончил свой сборник од знаменитыми стихами про памятник «вечнее меди», и Овидий почти дословно повторил их в заключении своих «Метаморфоз». Но в понтийских стихотворениях Овидия эта тема получила новую, еще не испробованную разработку. Мысль о том, что поэт и стихи его — совсем не одно и то же, была для Овидия одним из оправданий в его защите перед Августом: «стихи мои могли быть легкомысленны, но жизнь моя была чиста» (С. II, 345—360; впервые в римской поэзии это оправдание появляется еще у Катулла). Поэтому для Овидия становится особенно важно разделить в себе человека и поэта — как бы два лица, для которых поэзия имеет совсем разное значение.

Собственно, именно этому посвящена одна из самых известных «Скорбных элегий» Овидия (С. IV, 10) — автобиографическое заключение четырех книг этого цикла (которыми, по-видимому, поэт сперва хотел и ограничиться). Здесь нет ничего похожего на традиционный образ вдохновенного поэта, который велик (а иногда смешон) оттого, что его устами говорит не он, а обуявшая его божественная сила. Творчество здесь изображено не как высокое и мучительное служение, а как приятное, добровольно избранное занятие: Овидий пишет не потому, что боги велели ему о чем-то поведать миру, а просто потому, что это ему доставляет удовольствие. Так было в Риме, так продолжается и в ссылке: «обманываю время, коротаю день» (ст. 114). Тем самым поэт отказывается и от притязаний на славу: награда ему — сам процесс труда, а не результат труда. Если же слава все-таки приходит к нему, то лишь как нечаянный подарок судьбы; и если за радость творчества он благодарит Музу, то за славу творца благодарит читателя.

Этот образ доброго поэта-обывателя — новый в латинской литературе (зачатки его можно найти у Катулла, но между пылкостью зачинателя Катулла и благодушием завершителя Овидия — огромное расстояние). Однако он не вытеснил у Овидия традиционный образ вдохновенного поэта-пророка: они сосуществуют. Когда Овидий пишет очередную элегию о невзгодах ссылки, привычно прося прощения у друзей за небрежность формы и унылость содержания (С. III, 14, V, I, 7, 12; П. I, 5, III, 9, IV, 2), то он всячески подчеркивает, что пишет лишь для себя, чтобы успокоить душу (С. V, 1, 63—64), а посылает написанное в Рим лишь из дружбы и для пользы своей судьбе, а вовсе не для славы (С. III, 9, 55—56). Когда же он готовится к смерти и задумывается над своей посмертной долею (С. III, 3) или обращается к молодому поэту и убеждает его быть верным своему призванию, не пугаясь его, Овидия, судьбы (С. III, 7), или запевает хвалу победам Августа и Германика (П. II, 1, III, 4 и др.), то он радостно возвращается к высоким мыслям о том, что в человеке бессмертны лишь дух и дар (III, 7, 43—44) и что стихи его будут памятником ему во все века, пока Рим владеет миром. Так двоится в сознании Овидия образ поэта: так самая близкая ему тема,

включаясь в игру, тоже оборачивается в стихах не лицом, а маской, и даже двумя.

Тема поэзии объединяет для Овидия его прошлое, настоящее и будущее: поэзия — это лучшее, что знал он в прожитой жизни, это опора ему в нынешних страданиях, это залог его доброго имени в потомстве. Именно в поэзии полнее всего и вернее всего запечатлевается поэт: «Муза — непогрешимый свидетель всех моих несчастий» (П. III, 9, 49—50), «я сам — содержание моих стихов» (С. V, 1, 10). Это звучит почти по-современному, как программа самовыражения личности, и все-таки это нечто иное: для поэта нового времени стихи служат комментарием к его личности, для античного поэта его личность служит комментарием к стихам. Главная цель поэзии Овидия — упорядочить хаос мира вокруг себя и хаос чувств внутри себя; это он делает, намечая такие-то тематические линии и связывая их между собой таким-то образом; а почему именно такие и именно так, тому служат объяснением обстоятельства его жизни, о которых он и уведомляет читателя.

11

Так складываются у Овидия основные черты его нового жанра — скорбной элегии: тема одиночества как исходная и основная, темы невзгод, дружбы и надежды как три оси ее развития, тема поэзии как завершение, обобщение и замыкание на себя. Каждая тема членится на мотивы, каждый мотив стремится стать условным знаком всей темы. Наборы таких мотивов в различных сочетаниях и в поворотах с различных точек зрения образуют художественную структуру элегий.

Но кроме структурных элементов, без которых произведение перестает существовать, в нем должны быть и орнаментальные элементы, каждый из которых может быть или может не быть, но совокупность которых необходима. Она необходима для того, чтобы связать новое произведение или новый тип произведений с прежним художественным и жизненным опытом читателей, чтобы напомнить им, что и страдание, и дружба, и милосердие, о которых говорится в новых стихах,— не выдумки поэта, а чувства и явления, хорошо знакомые миру вообще и искусству в частности. В структурных мотивах тема развертывается по законам логики, в орнаментальных — по законам аналогии: иными словами, это прежде всего сравнения, параллели нового с общеизвестным. Античность знала два основных фонда таких сравнений — из мира природы и из мира мифологии. В обоих этих поэтических запасниках Овидий чувствует себя полным хозяином.

Сравнения из области природы и быта Овидий употребляет реже: они безэмоциональны, они помогают понять, но не почувствовать то, что хочет сказать поэт. Чаще всего они появляются при наименее привычной из овидиевских тем — теме одинокого страдания. Как солнце точит снег, море — камни, ржавчина — железо, червь — дерево, так изгнание точит душу (П. I, 1); время приучает быков к ярму и коней к узде, тупит плуг, стирает кремень, но не может заглушить тоску (С. IV, 6); и, как погибает поле без вспашки, конь без проездки, лодка на берегу, так погибает среди варваров поэт (С. V, 12). Но и остальные темы могут дать повод для подобных сравнений: дружба между поэтом и его

адресатом крепка потому, что оба они преданы Музам, как работник земледельцу, гребец кормчему, воин полководцу (П. II, 5); милосердие Августа подобно милосердию благородного льва среди низких хищников (С. III, 5); а поэзия утешает ссыльного так же, как песня помогает в труде землекопу, бурлаку, гребцу, пастуху или пряхе (С. IV, 1). Кроме того, есть два самых постоянных повода для набора сравнений из мира природы — «от несчетности» и «от невозможности»: так, невзгоды поэта несчетны, словно песок на берегу, рыбы в море, звери в лесах, колосья на ниве, зерна в маке, травы на Марсовом поле, пчелы в медоносной Гибле и т. д. (С. IV, 1, V, 1, 2, 6; П. II, 4, 7 и др.); так, поверить в измену дружбе столь же невозможно, как здравому уму поверить в химер, кентавров и гарпий, как северу потеплеть, а югу похолодеть, как Понту лишиться полыни, а медоносной Гибле — тимьяна, морю — рыб, а воздуху — птиц и т. д. (С. IV, 7, V, 13; П. I, 6, II, 4 и др.).

Сравнения из области мифологии у Овидия неизмеримо многочисленнее. Они привлекательны для него тем, что это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя, они не только несут понимание, но и возбуждают сочувствие и, что всего важнее, ощущаются как красота. Мы уже видели, как в элегии С. III, 10 о гетской земле Овидий искусно отметил кульминационные точки мифом о Леандре и мифом об Аконтии. Сама судьба, занесшая его в это изгнание, роднит его с такими изгнанниками, как Кадм, Тидей, Патрокл и Тевкр (П. I, 3); пережитые им невзгоды, каждую в отдельности, изведали и Ясон, и Улисс, и даже Вакх (С. I, 5, V, 3; П. I, 4); страдания его вечно обновляются, как печень Тития, а он не может ни окаменеть, как Ниоба, ни одеревенеть, как Гелиады (П. I, 2). Верность друзей в беде напоминает ему о Тесее и Пирифое, Ахилле и Патрокле, Нисе и Евриале и, уж конечно, об Оресте и Пиладе, страдавших от таких же варваров в недалекой Тавриде (С. I, 5, IV, 4, V, 4, 6; П. II, 3, 6, III, 2 и др.); верность жены — о Пенелопе, Андромахе, Лаодамии, Алкестиде, Евадне (С. I, 6, V, 5, 14; П. III, 1 и др.). От покаравшего его Августа поэт ждет такого же милосердия, какое оказал Ахилл Телефу, ранив и исцелив его тем же копьем (С. V, 2), ибо милосердие — удел высоких душ, а свидетельство тому — отношение Ахилла к Приаму, Александра к Пору и Дарию, Юноны к обожествленному Геркулесу (С. III, 5). И, наоборот, злоба и жестокость тотчас находят олицетворение в именах Бусирида, Фаларида, Антифата, Полифема (С. III, 11, П. II, 2). Стихи, которыми в ссылке утешается поэт, подобны тем стонам, в которых изливали страдания Филоктет и Приам, Альциона и Прокна (С. V, 1), и они помогают в горе, как лира помогала Ахиллу и Орфею (С. IV, 1). Это лишь самые частые из бесчисленного запаса мифологических параллелей, без которых у Овидия не обходится ни одна тема и почти ни одно стихотворение. Современному человеку это обилие мифологии может показаться расхолаживающим, но для античного поэта это был вернейший способ найти общий язык со своим читателем.

Созданное таким образом построение из структурных и орнаментальных элементов, в котором все мотивы более или менее связаны друг с другом, подлежит теперь развертыванию в последовательный стихотворный текст. При таком развертывании одни связи подчеркиваются, другие ослабляются, третьи разрушаются; какой способ развертыва-

ния выбрать — в этом заключается проблема композиции стихотворения. Решаться она может по-разному. Поэты нового времени рассчитывают свои стихи прежде всего на читателя, который их читает впервые, не знает, что ждет его через пять строк, и ощущает главным образом напряженный ритм переходов от куска к куску, уводящих его все дальше и дальше. Античные поэты — не всегда, но преимущественно — рассчитывали на читателя, который перечитывает стихотворение вновь и вновь, прочитанную часть помнит хорошо, а недочитанную знает заранее и потому ощущает и пропорции кусков, и их взаимные переклички. Именно так строил свои стихотворения Овидий — в расчете не на ближний взгляд, скользящий от частности к частности, а на дальний, охватывающий целое от начала до конца.

Современному читателю нелегко сразу приспособиться к такому расчету. Проще всего ему воспринять элегии с прямолинейной последовательностью событий: автобиографию (С. IV, 10), миф о Медее или Оресте (С. III, 9; П. III, 2), описание пути книжки по Риму (С. III, 1). Немногим труднее те стихи, которые построены целиком по плану письма: обращение, похвала, описание, побуждение и т. д. (С. III, 5, 11, IV, 3, V, 2 и пр.). Сложнее бывает, когда в стихотворении чередуются, например, куски с описанием невзгод и с описанием переживаний поэта (иногда с нарастанием контраста, как в П. II, 7, иногда с ослаблением, как в С. V, 7). Наконец, больше всего внимания от читателей требуют те стихотворения, в которых плавное развитие мысли от двустишия к двустишию сочетается с симметричной перекличкой дальних кусков. Так, в послании Перилле (С. III, 7) естественно следуют друг за другом вступление, воспоминание, побуждение и заключение, причем средние части объединены образом Периллы, а крайние — образом поэта, первые две части связаны темой дружеской близости, последние две части — темой близости в поэзии. Так, элегия к Вакху (С. V, 3) естественно делится на четыре части, две описательные, о своей судьбе и о Вакховой судьбе, и две побудительные, с обращением к Вакху и обращением к товарищам-поэтам, но вдобавок начало первой части перекликается с началом и концом четвертой (картиною пира поэтов), конец первой части — с концами второй и третьей (мольбою о помощи, которая, таким образом, прошивает все стыки кусков), а начало второй — с началом третьей (мифами о Вакхе). И это еще далеко не предел возможностей переплетения тем: другие элегии построены еще сложнее, а более всех — огромное послание к Августу (С. II).

Те же принципы, что определяют построение отдельных стихотворений, действуют и при построении целых стихотворных книг. Если поэт нового времени заботится прежде всего о том, чтобы одно стихотворение подхватывало и продолжало другое, то античный поэт старается чередовать стихотворения несхожие и располагать их в книге симметрично, чтобы читатель не столько переживал движение и развитие, сколько любовался уравновешенностью и покоем. Так, в «Скорбных элегиях» Овидий неизменно отмечает начало и конец книг стихотворениями о поэзии (III, 1 — о том, как книга приходит в Рим, III, 14 — о том, как слагается она в Томах; IV, 1 — об утешении поэзией в ссылке, IV, 10 — о наслаждении ею до ссылки; V, I — как стихи изливают уныние поэта, V, 14 — как они несут славу его ближним), а середину книг — то повтором этой темы (III, 7), то контрастом (IV, 6), то сплетением того и

другого (V, 7). В промежутках между этими опорными точками располагаются, чередуясь, стихи на остальные темы; при этом в начало книг помещаются элегии более длинные, в конец — более короткие; а в «Письмах с Понта» (I—III) к тому же учитываются раздельно чередование тем и чередование адресатов, а на симметрию плана каждой книги налагается симметрия всего трехкнижия в целом. Так ни одной возможности внести порядок в свой материал не упускает поэт.

12

Мы обследовали поэтическую систему понтийских элегий Овидия — выделили его художественные приемы, проследили их взаимосвязь. Возможен вопрос: а насколько осознанны были приемы для самого Овидия, пользовался ли он ими как холодный мастер или писал по вдохновению, не разбирая средств? На такой вопрос, конечно, ответить нельзя; можно лишь предполагать, что у Овидия, как у многих поэтов, начало сложения стихов было интуитивным, окончательная отделка — осознанной и продуманной; что не поддавалось такой отделке, шло в огонь (С. IV, 1, 100—101, ср. П. III, 9, 11—12). Во всяком случае, сознательности и рационалистичности в отношении к своим стихам у Овидия было гораздо больше, чем может показаться. Свидетельство этому — большое стихотворение в нечастом у поэтов роде: автопародия. Эта автопародия — «Ибис».

«Ибис», десятая из десяти книг, написанных Овидием в ссылке, пользуется заслуженной славой самого темного произведения всей древнеримской поэзии. Образцом для Овидия было одноименное стихотворение александрийского классика Каллимаха, но оно не сохранилось и помочь нашему пониманию не может. Ибис — имя египетской птицы, которой поверье приписывало неопрятные повадки, упоминаемые Овидием в ст. 450. Этим именем Овидий вслед за Каллимахом называет какого-то своего врага — по неявному намеку можно лишь догадываться, что тот хотел поживиться за счет имущества сосланного поэта (ст. 20—21, ср. С. I. 6). На этого врага он и обрушивает самые отчаянные поношения, суля ему в возмездие тысячу жестоких смертей. Нескончаемый ряд этих проклятий и составляет всю поэму-инвективу Овидия.

«Ибис» настолько не похож на остальные произведения Овидиевой ссылки, что филологи недоумевают: что могло толкнуть поэта к такому несвоевременному риторическому упражнению? Думается, что самый правдоподобный ответ на этот вопрос — наше предположение, что «Ибис» есть автопародия. При этом пародирует себя Овидий по меньшей мере на трех уровнях, от самого поверхностного до самого глубокого.

Самый поверхностный — это уровень орнаментальной мифологии. Мы видели, что почти каждое стихотворение Овидия украшено мифологическими сравнениями. Мы могли бы еще заметить, что эти сравнения бывают чаще всего сосредоточены в конце стихотворения, что идут они обычно не поодиночке, а сразу группами — упомянув Ореста и Пилада, Овидий тут же упомянет Ахилла и Патрокла и т. д.— и что в них Овидий очень любит называть героев не прямо, а описательно —

не «Орест», а «безумец», не Пилад, а «фокеец», не Патрокл, а «Менетиад» (по отцу) или даже «Акторид» (по деду). Все эти приемы в «Ибисе» доведены до предельной крайности. Мифологические сравнения — «чтоб тебе погибнуть так, как погиб такой-то» — сосредоточены в конце стихотворения и занимают почти две трети его объема (а в начале стихотворения вдобавок не упущены ни сравнения «от несчетности», ни «от невозможности»). Друг за другом они следуют группою, и в группе этой не менее двухсот уподоблений, так что подчас они начинают группироваться еще детальнее: «ослепленные», «обезумевшие», «погибшие от жен», «погибшие в странствиях Одиссея» и т. п. А в иносказательных именованиях своих героев Овидий доходит до такой изощренности, что здесь что ни двустишие, то загадка: «Мучься, как этеец, как зять двух змей, как отец Тисамена, как муж Каллирои» (ст. 347—348) — даже искушенный знаток мифологии должен сделать немалое усилие, чтобы понять, что здесь имеются в виду такие известные лица, как Геракл, Афамант, Орест и Алкмеон, и что, следовательно, общее «мучение» их — безумие. Такой систематической шифровкой известного через неизвестное Овидий как бы доводит до абсурда свой любимый стилистический прием и этим свидетельствует, что пользуется им вполне сознательно и опасные его стороны хорошо понимает.

Следующий уровень автопародии — это структурные мотивы. План «Ибиса» — это как бы вывернутый наизнанку типичный план дружеского «письма с Понта» (ср. «послания к врагу» — С, III, 11, IV, 9, V, 8). Там обычно в начале стоит похвала адресату, здесь — поношение; там — клятва в верности, здесь — клятва в ненависти; там — рассказ о своем злополучии, здесь — о злополучии Ибиса: там — просьбы, здесь — угрозы; там — благопожелания, здесь — проклятия. А чтобы подчеркнуть эти ассоциации, Овидий начинает «Ибиса» характерным мотивом «Скорбных элегий» — «я не хочу называть твое имя» (там — из заботы о друге, здесь — о враге!), а кончает последним проклятием — «живи и умри здесь, как я, среди гетских и сарматских стрел!» (ст. 637—638). Так показывает Овидий, что и жанровые особенности его поздних стихов были им вполне осознаны. Мало того: та мифологическая энциклопедия в загадках, которой заканчивается «Ибис», не могла не напоминать и автору и читателям две другие мифологические энциклопедии Овидия, «Фасты» и «Метаморфозы», но тоже вывернутые наизнанку — там нанизывались примеры начал и вечной смены явлений, здесь — трагических концов. Так и жанровая пародия распространяет свой охват с поздних стихов Овидия на все его творчество в целом.

Самый глубокий уровень автопародии особенно интересен. Что позволяет нам усмотреть в «Ибисе» пародическое, ироническое отношение к собственным приемам, а не искренне-безудержное увлечение ими? Простой факт: мы видим фантастическое нагромождение самых страшных проклятий по адресу врага, но мы так и не знаем главного: во-первых, кто этот враг, и, во-вторых, в чем его злодеяние? Характерные овидиевские приемы в «Ибисе» не только подчеркнуто гиперболизированы, они еще и подчеркнуто не мотивированы — а это верный признак пародического отношения к ним. И вот здесь напрашивается неожиданная ассоциация. Не так ли выглядит у Овидия основной, исходный момент всей ситуации, изображаемой в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта»,— мотив вины? Ведь и там поэт говорит о своей вине много (даже

неуместно много) и трагично (даже неумеренно трагично), но так ни разу ее и не называет. Не означает ли это, что Овидий сам понимал: тот пресловутый «проступок», за который он попал в Томы, есть лишь фикция, лишь повод для игры императорских репрессий, вполне аналогичной той игре мифологических проклятий, которой он сам предается в «Ибисе»? Собственно, именно эта несомненная аналогия и кажется если не решающим, то наиболее существенным доводом в пользу самой парадоксальной гипотезы о «проступке» Овидия: Овидий сам не знал, в чем этот «проступок», потому и не мог его назвать.

В актерской практике есть термин «игра с пустышкой», когда актер бережно пересчитывает деньги, которых нет, или с аппетитом кусает пирог, которого нет. Вот такой «игрой с пустышкой», предельным обнажением игры как игры, является и овидиевский «Ибис». Это пародия Овидия не только на свое позднее творчество, не только на все свое творчество в целом (начиналось оно стихами о любви к полувыдуманной Коринне, кончается стихами о ненависти к полувыдуманному Ибису), но и на саму свою жизненную судьбу. Сознавал ли Овидий столь глубокий уровень своей пародии? Может быть, и нет; но, даже если он лишь неосознанно нащупывал идею своего «Ибиса», от этого она не перестает быть для него неслучайной. «Ибис» примыкает к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта», как сатировская драма примыкает к трагической трилогии: тот же материал, тот же стиль, но трагизма уже нет. «Элегии» и «Письма» были осознанием и упорядочением того хаоса, в который ввергла Овидия его жизненная катастрофа; «Ибис» был осознанием того набора упорядочивающих средств, которые он при этом применял. «Элегии» и «Письма» были выработкой взгляда на новый мир — «Ибис» был взглядом на этот взгляд. Сама возможность сочинения «Ибиса» означала, что преодоление хаоса для Овидия уже совершилось. Из своей катастрофы поэт вышел победителем.

13

Овидий прожил в ссылке десять лет. Но все стихи, о которых мы до сих пор говорили,— пять книг «Скорбных элегий», три первые книги «Писем с Понта» и «Ибис» — написаны в первое пятилетие — до 14 г. н. э. Затем происходит перелом. Творчество Овидия отчасти иссякает, отчасти меняется — как по настроению, так и по форме.

До некоторой степени это связано с внешними событиями. В Риме летом 14 г. умер Август. За несколько месяцев перед этим он в сопровождении Павла Максима, покровителя Овидия, тайно посетил своего сосланного внука Агриппу Постума. Об этом стало известно Ливии; очень скоро Павел Максим умер, затем скончался 76-летний Август, а тотчас после этого был убит Агриппа Постум. У власти встал Тиберий. На Тиберия у ссыльного поэта, по-видимому, не было никаких надежд: в славословиях его Тиберий всегда занимал меньше места, чем даже Германик. Приходилось смиряться с мыслью, что помилования не будет, что в Томах поэту предстоит и жить и умереть.

На Дунае тоже произошли перемены. Задунайские геты усилили было свои набеги: в 12 г. они взяли римскую крепость Эгисс, а в 15 г.— Трезмы. Чтобы отбивать их, приходилось подводить войска из Мёзии,

со среднего Дуная (П. IV, 7 и 9). Становилось ясно, что оборонять границы силами вассальных фракийских царей — дело безнадежное; началась подготовка к принятию пограничных областей непосредственно под римскую власть. Для подготовки этого «начальником над морским побережьем» был назначен военачальник Весталис, отличившийся под Эгиссом; Овидий приветствовал его посланием (П. IV, 9). По-видимому, принятые меры увенчались успехом: упоминания о варварских набегах исчезают из поздних стихотворений Овидия. Одна из причин, питавших в нем ненависть к Томам, исчезла.

Но главным, конечно, были внутренние перемены в Овидии. Опыт «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» принес свои плоды: стихи освоили его с новой жизненной ситуацией, стало исчезать мучившее его чувство потерянности в мире и неуверенности в себе. Это было так непривычно, что он сам испугался, заметив, что ему не хочется больше писать стихи (С. V, 12), просить друзей и надеяться на помощь (П. III, 7): ему показалось, что это — предел отчаяния. На самом деле это было началом выхода из катастрофы.

Он продолжает еще писать «Письма с Понта» по привычному образцу, но уже не собирает их в новый сборник: IV книгу «Писем с Понта» составили только после смерти поэта. Зато среди этих стихов появляются такие, каких еще не бывало: впервые Овидий говорит о своем примирении с краем изгнания. В П. IV, 14 мы узнаем, что в Томах он ненавидит только холод и войну, а людей ценит и любит, и они ему отвечают тем же: жители Томов в знак почета освободили его от налогов и увенчали венком. А в П. IV, 13 мы читаем, что Овидий, столько сетовавший на непонятность гетского языка, уже сам овладел им настолько, что написал по-гетски стихи об апофеозе Августа.

Конечно, для внимательного читателя это не столь уж неожиданно, сходные мотивы мелькали между строк и раньше (сочувствие варваров в П. II, 7, 31, и П. III, 2, 37; желание стать в Томах пахарем, П. I, 8, или даже поэтом, П. I, 5, 65—66). Но такого откровенного выражения получить они не могли — они слишком противоречили всему тематическому строю «Элегий» и «Писем». Новые стихотворения означали, что Овидий преодолел то чувство одиночества, на котором держался поэтический мир его последних лет. Стена, которой он так упорно отгораживал себя от нового своего окружения (языковой, и не только языковой, барьер) наконец-то разрушилась: от неприятия мира поэт вернулся к привычному и естественному для него приятию мира. Он понял и почувствовал, что та культура, причастником и служителем которой он был, заключена не вне его, а в нем, что можно быть римлянином и вне Рима, поэтом и без читателей и слушателей.

Понятно, что сочинение гетских стихов (об утрате которых не перестают сокрушаться языковеды) было для Овидия лишь игрою,— важно то, что материал для этой игры он стал черпать не в себе, а вокруг себя. Больше он не чувствует себя прикованным к напряженно перебираемым мотивам «Скорбных элегий» и «Писем с Понта» — он оглядывается вокруг себя, ищет новые темы и ищет жанра, как можно более открытого для новых тем. Такой жанр он находит легко, он для него привычен смолоду, со времен «Науки любви» и «Притирания для лица»,— это дидактическая поэзия. В наше время читатель отвык от этого жанра, дидактическая описательность кажется ему скучной и антипоэтич-

ной. Для Овидия, наоборот, она была естественной формой приятия мира, средством вовлечения в поэзию новых и новых образов и мотивов: чем они непривычнее, чем прозаичнее, тем интереснее иметь с ними дело поэту-экспериментатору.

Первый подступ к новой тематике мелькает еще среди последних «Писем с Понта»: в послании к поэту Альбинована Педону, который сам когда-то писал про северное море, по которому плавал на Германию римский флот, он опять описывает замерзающее Черное море, но уже не как условный знак своих несчастий, а как климатическое явление, имеющее свое естественное объяснение (П. IV, 7). Второй подступ — это замысел дидактической поэмы «Наука рыболовства» с описанием черноморских рыб, их повадок и способов их ловли; Овидий хорошо разбирался в рыбах как опытный гастроном, а фактический материал ему могли дать разговоры с рыбаками в Томах и, конечно, греческие книги по зоологии. От этого начинания сохранился лишь отрывок в сто с лишним стихов, имеющий вид недоработанного чернового наброска. Наконец, третий подступ старого Овидия к дидактической поэзии — это возвращение его к работе над недописанными в Риме «Фастами», поэмой-календарем. По-видимому, над «Рыболовством» и «Фастами» он работал параллельно (как когда-то над «Любовными элегиями» и «Героидами») и не торопясь: душевный мир его был восстановлен, и той судорожной спешки, с какою он перед этим старался каждый год напоминать о себе в Риме новой книгой, уже не требовалось.

Переработка «Фастов» связывалась для Овидия с последней надеждой на возвращение из ссылки. В 17 г. Германик завершил успокоение западной границы, отпраздновал долгожданный триумф над Германией и должен был на следующий год отправиться наводить порядок в восточных областях империи. Путь его лежал через Фракию, край Овидиевой ссылки; сам поэт и оратор, всех привлекавший благородством и снисходительностью, Германик не мог не чтить Овидия. Овидий решил поднести ему «Фасты» с посвящением. Посвящение было уже написано и вставлено в начало поэмы (в замену прежнего, обращенного к Августу), но закончить работу Овидий не успел. Ему было уже шестьдесят лет, ссылка изнурила его; в конце 17 или начале 18 г. н. э. он умер. Его похоронили в Томах; так и последнее его желание, «чтобы на юг перенесли его тоскующие кости» (С. III, 3; П. 1, 2), не сбылось.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

СТИХОВЕДЕНИЕ

Современный русский стих: метрика и ритмика. М.: Наука, 1974.

Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984.

Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.

Русский стих 1890—1925 гг. с комментариями. М.: Высшая школа, 1993.

Русский стих (совм. с Д. И. Гелюх) // Slowiańska metryka porównawcza. Wrocław: PAN, 1978.

Русский былинный стих // Исследования по теории стиха. Л.: Наука, 1978.

Русский народный стих в литературных имитациях // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 18 (1975).

Народный стих А. Востокова // Поэтика и стилистика русской литературы. Л.: Наука, 1972.

К географии частушечного ритма // От мифа к литературе. М., 1993.

Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985.

Русский силлабический 13-сложник // Metryka slowiańska. Wrocław etc.: PAN, 1971.

Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984.

Еще раз о соотношении стиха и литературного направления // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976.

Материалы к ритмике русского 4-ст. ямба XVIII в. // Russian Literature, 12 (1982).

Строфический ритм в русском 4-ст. ямбе и хорее. // Russian Verse Theory, Columbus: Slavica, 1989.

Русский ямбический триметр // Вопросы классической филологии и античной литературы. М.: Наука, 1968.

Русский 3-ударный дольник XX в. // Теория стиха. Л.: Наука, 1968.

В поисках «настоящего» верлибра. // Литературная учеба, 1980, № 6.

Фригийский стих на вологодской почве // Russian Linguistics, 18 (1994).

Стих и грамматика: введение // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993.

Ритм и синтаксис: происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики (далее: ПСЛ)-1979. М.: Наука, 1981.

Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // ПСЛ-1982. М.: Наука, 1984.

Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-ст. ямбе // ПСЛ-1983. М.: Наука, 1986.

Ритм и синтаксис в свободном стихе (совм. с Т. В. Скулачевой) // Очерки истории языка русской поэзии XX века: грамматические категории, синтаксис текста. М.: Наука, 1993.

Тынянов и проблемы семантики метра // Тыняновский сб.: I Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1984.

Метр и смысл: к семантике русского 3-ст. хорея // ИАН ОЛЯ, 1976, № 4.

Семантический ореол метра: к семантике русского 3-ст. ямба // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979.

Семантический ореол 3-ст. амфибрахия // ПСЛ-1980. М.: Наука, 1982.

«Спи, младенец мой прекрасный»: семантический ореол разновидности стихотворного размера // ПСЛ-1981. М.: Наука, 1983.

«Тучки небесные, вечные странники»: семантический ореол неудачливого стихотворного размера // Литература и искусство в системе культуры. Л: Наука, 1988.

Дериваты русского гексаметра // Res philologica. Л.: Наука, 1990.

Семантика 5-ст. хорея: русского, немецкого и вероятностного // В печати (журн. «Elementa»).

Семантический ореол пушкинского 4-ст. хорея // Пушкинские чтения. Таллинн, 1990.

Семантика метра у раннего Пастернака // ИАН ОЛЯ, 1988, № 2.— То же // Пастернаковские чтения, 1. М.: Наследие, 1992.

К семантике дактилической рифмы в русском хорее // Slavic Poetics. The Hague Mouton, 1973.

Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984.

Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988 - 1990. М.: Наука, 1991.

Рифма Блока // Творчество А. А. Блока и русская культура XX в. (Блоковский сборник, 3). Тарту, ТГУ, 1979.

Рифма Цветаевой // Marina Tsvetaeva: One hundred years. Berkeley Slavic Specialities, 1994.

Рифма Бродского. В печати (журн. «Russian literature»).

Рифма и жанр в стихах Б. Пастернака // Русская речь, 1990, № 1.

Двадцать стиховедческих конъектур к текстам Маяковского // ИАН ОЛЯ, 1991, № 6.

Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis XII lustris. Таллинн: Ээсти раамат, 1982.

Вероятностные ассонансы // Славяноведение, 1992, № 6.

Строфика нестрофического ямба // Проблемы стиховедения. Ереван: ЕГУ, 1976.

Стих начала XX в.: строфическая традиция и эксперимент // Связь времен. М.: Наследие, 1992.

Продром, Цец и национальные формы гексаметра // Античность и Византия. М.: Наука, 1975.

Итальянский стих: силлабика или силлабо-тоника? // ПСЛ-1978. М.: Наука, 1981.

Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // Античная культура и современная наука. М.: Наука, 1985.

A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) // Style, 21 (1987), 3.

Историческая поэтика и сравнительное стиховедение // Историческая поэтика: итоги и перспективы. М.: Наука, 1986.

1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX в. Тарту: ТГУ, 1986.

Стих Анны Ахматовой // Блоковский сборник, 10. Тарту: ТГУ, 1991.

Эволюция метрики Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, Изд. Воронежского университета, 1990.

Эволюция стиха Б. Пастернака // Stanford Slavic Studies, IV, 2. Stanford UP, 1992.

Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента М. Цветаевой. В печати (журн. «Rossica Romana»).

«Ритм и метр» Н. В. Недоброво в историческом контексте // Тыняновский сборник: VI Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1992.

Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый: проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1989.

Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Брюсовские чтения 1973. Ереван: Айастан, 1975.

ОБЩАЯ ПОЭТИКА

Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века»: антология. М.: Наука, 1993.

Антиномичность поэтики русского модернизма // Связь времен. М.: Наследие, 1992.
Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный // ПСЛ-1984. М.: Наука, 1988.
Колумбово яйцо и строение новеллы // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту: ТГУ, 1973.
Рассказ Чехова в свете теории статусов // Вопросы языкознания, 1991, № 1.
Эпистолярное творчество Брюсова // Литературное наследство, 1991, т. 98.
Первочтение и перечтение: к тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: III Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988.
Иноязычная фонетика в русском стихе. В печати.
«Шут» Андрея Белого и поэтика графической композиции. В печати (в «Тыняновских чтениях»).
Три типа русской романтической элегии // Контекст—1988. М.: Наука, 1989.
Композиция пейзажа у Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн: Ээсти раамат. 1990.
Стихотворение Пушкина «Из Ксенофана Колофонского» // Временник Пушкинской комиссии, 20. Л.: Наука, 1985.
«Евгений Онегин» и «Домик в Коломне»: пародия и самопародия у Пушкина (совм. с В. М. Смириным) // Тыняновский сборник: II Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1986.
Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» Мариэтты Шагинян. В печати («Семиотика», Тарту).
Лермонтов и Ламартин: семантическая композиция стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...» // Историко-филологические исследования. М.: Наука, 1974.
А. К. Толстой: «Рондо» // Анализ одного стихотворения. Л.: ЛГУ, 1985.
Фет безглагольный // Новобасманная, 19. М.: Худож. литература, 1991.
Стихотворный палиндромон: Фет и Минаев // Semiotics and the History of Culture. Columbus: Slavica, 1988.
Анализ одного стихотворения («Антоний» В. Брюсова) // Поэтика и стиховедение. Рязань: ГПИ, 1984.
Идея и образ в поэтике «Далей» В. Брюсова // Брюсовские чтения 1983. Ереван: Айастан, 1985.
Академический авангардизм: В. Брюсов «на рынке белых бредов». В печати (сб. в честь Н. И. Харджиева).
«За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллинн: ТПИ, 1986.
«Соломинка» Мандельштама и генезис стихов-двойчаток. В печати (сб. в честь Л. Флейшмана).
Труд и постоянство в поэзии Мандельштама // Слово и судьба. М.: Наука, 1991.
Метрическое соседство «Оды Сталину» Мандельштама // Здесь и теперь, 1992, 1.— То же // Столетие Мандельштама: материалы симпозиума. Тенафлай, 1994.
Поэт и культура: три поэтики Осипа Мандельштама // De visu, 1993, № 10 (11).
Считалка богов: заумный язык в пьесе В. Хлебникова «Боги». В печати (в сб. «Мир Велимира Хлебникова»).
Идиостиль Маяковского. В печати.
Грядущей жизни годовщины: топика и композиция праздничных стихов Маяковского (совм. с И. Ю. Подгаецкой). В печати.
Петербургский цикл Б. Лившица: поэтика загадки // Семиотика, 18. Тарту: ТГУ, 1984.
Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М.: Худож. литература, 1991.
Об одной футуристической шутке // Неизвестная книга Сергея Боброва из собрания библиотеки Стэнфордского университета. Berkeley Slavic Specialities, 1993.

«Поэма воздуха» М. Цветаевой: опыт интерпретации // Семиотика, 15 Тарту ТГУ, 1982.

Тема дома в поэзии Марины Цветаевой (совм. с Н. Г. Дацкевич) // Здесь и теперь, 1992, № 2.

«Гастрономический пейзаж» в поэме Марины Цветаевой «Автобус» // Русская речь, 1990, № 4.

Слово между мелодией и ритмом: об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // Русская речь, 1989, № 4.

Брюсов и буквализм // Мастерство перевода-1971. М.: Сов. писатель, 1972.

Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980. Ереван: Айастан, 1983.

Путь к перепутью (Брюсов-переводчик) // В. Я. Брюсов. Торжественный привет. М.: Прогресс, 1977.

Буквализм словесный и буквализм ритмический (Неизданный перевод из «Пана Тадеуша») // Quinquagenario A. Iliushini. М.: МГУ, 1989.

Сонеты Шекспира — переводы Маршака (совм. с Н. С. Автономовой) // Вопросы литературы, 1969, № 2.

Неизвестные русские переводы байроновского «Дон-Жуана» // ИАН ОЛЯ, 1988, № 4.

И. Анненский — переводчик Эсхила // Сб. научных трудов МГПИИЯ, 347, М.: 1989.

С русского на русский: «Переводчик» Д. С. Усова // Сборник статей к 70-летию Ю. М. Лотмана, Тарту, 1992.

Стилистическая перспектива в переводах художественной литературы // Babel. Будапешт, 29 (1983).

О переводимом, переводах и комментариях // Литературное обозрение, 1988, № 6.

Верлибр и конспективная лирика // Новое литературное обозрение, 1994, № 6.

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА:

Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М.: Наука, 1971.

Литература европейской античности: Вступление; Эллинистическая литература III—II вв. до н. э. (совм. с М. Е. Грабарь-Пассек); Римская литература III—II вв. до н. э.; Греческая и римская литература I в. до н. э.; Греческая и римская литература I в. н. э.; Греческая и римская литература II—III вв. н. э.; Синхронистическая таблица // История всемирной литературы, т. 1. М.: Наука, 1983.

От античности к средневековью; «Темные века»; Латинская литература XI—XIII вв. // История всемирной литературы, т. 2. М.: Наука, 1984.

Каролингское возрождение // Памятники средневековой латинской литературы IV—IX вв. М.: Наука, 1970.

Латинская литература между империей и папством; Время расцвета // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М.: Наука, 1972.

Сюжетосложение греческой трагедии // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979.

Строение эпиникия // Поэтика древнегреческой литературы. М.: Наука, 1979.

Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар, Вакхилид. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980.

Поэзия Пиндара // Там же.

Поэт и поэзия в римской культуре // Культура древнего Рима, т. 1. М.: Наука, 1985.

Поэзия Катулла // Катулл. Книга стихотворений. М.: Наука, 1986.

Поэзия Горация // Гораций. Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. литература, 1970.

Топика и композиция гимнов Горация // Поэтика древнеримской литературы. М.: Наука, 1989.

Политический смысл литературных сатир Горация // Вестник древней истории (далее — ВДИ), 1960, № 2.

Послание Горация к Августу: литературная полемика и политическая борьба // ВДИ, 1964, № 2.

Две редакции «Поэтики» Горация // ВДИ, 1965, № 4.

Композиция «Поэтики» Горация // Очерки истории римской литературной критики. М.: Наука, 1963.

Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики, Георгики, Энеида. М.: Худож. литература, 1979.

Вергилий и вергилианские центоны: поэтика формул и поэтика реминисценций. (совм. с Е. Г. Рузиной) // Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978.

Три подступа к поэзии Овидия // Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. литература, 1973.

Овидий в изгнании // Овидий. Скорбные элегии. Письма с Понта. М.: Наука, 1978.

«Ибис» и проблема ссылки Овидия // ВДИ, 1977, № 1.

Авсоний и его время // Авсоний. Стихотворения. М.: Наука, 1993.

Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож. литература, 1982.

Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975.

Поэзия Иоанна Секунда // Эразм Роттердамский: Стихотворения; Иоанн Секунд: Поцелуи. М.: Наука, 1983.

Басни Эзопа // Басни Эзопа. М.: Наука, 1968.

Две традиции в легенде об Эзопе // ВДИ, 1967, № 2.

Сюжет и идеология в эзоповских баснях // ВДИ, 1968, № 3.

Неполнота и симметрия в «Истории» Геродота // ВДИ, 1989, № 2.

Светоний и его книга // Светоний. Жизнь 12 цезарей. М.: Наука, 1964 и др.

Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994.

Цицерон и античная риторика // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972.

Античная риторика как система // Античная поэтика. М.: Наука, 1991.

Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском Средневековье. М.: Наука, 1986.

РАЗНОЕ

Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Семиотика, 4. Тарту: ТГУ, 1969.

М. М. Бахтин в истории русской культуры // Вторичные моделирующие системы. Тарту: ТГУ, 1979.— То же // Новый круг (Киев), 1992, 1.

Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник: IV Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990.

Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре // Брюсовские чтения 1971. Ереван: Айастан, 1973.

Брюсов и античность // Брюсов В. Я. Собрание сочинений в 7 т. М.: Худож. литература, т. 5, 1975.

Маршак и время // Даугава, 1987, № 11.

Вера Меркурьева — неизвестная поэтесса круга Вяч. Иванова // Viacheslav Ivanov: russischer Dichter — europäischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993.

Воспоминания о Сергее Боброве // Блоковский сборник XII, Тарту, 1993.

Филология как нравственность // Литературное обозрение, 1979, № 10.

Прошлое для будущего // Наше наследие, 1989, № 5.

Золотая рамка // Независимая газета, 1991, 2 марта.

[Интеллигенция и революция] // Знамя, 1992, № 1.

Обязанность понимать // Дружба народов, 1992, № 3.
Несколько параллелей // Литературная учеба, 1992, № 5.
Поэзия без поэта // Вопросы литературы, 1985, № 7.
Критика как самоцель // Новое литературное обозрение, 1994, № 6.

ПЕРЕВОДЫ С КОММЕНТАРИЯМИ:

Федр, Бабрий. Басни. М.: Наука, 1962.
Басни Эзопа. М.: Наука, 1968.
Пиндар, Вакхилид. Оды, фрагменты. М.: Наука, 1980.
Овидий. Наука любви. Лекарство от любви // Овидий. Элегии и малые поэмы. М.: Худож. литература, 1973.
Светоний. Жизнь двенадцати цезарей. М.: Наука, 1964 и др.
Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1979 и др.
Авсоний. Стихотворения. М.: Наука, 1993.
Авсоний; Клавдиан; «Кверол»; Латинская антология; Драконтий; Максимиан // Поздняя латинская поэзия. М.: Худож. литература, 1982.
Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975.
Л. Ариосто. Неистовый Роланд (перевод). Т. 1—2. М.: Наука, 1993.
Г. Гейм. Три книги стихов (перевод).— Не издано.
Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978.
Гораций. Наука поэзии // Гораций: Оды, эподы, сатиры, послания. М.: Худож. литература, 1970.
Дионисий Галикарнасский. О соединении слов // Античные риторики. М.: МГУ, 1978.
Филодем. О стихах // Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. М.: МГУ, 1979.
Цицерон. Оратор // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М.: Наука, 1972.

Михаил Леонович Гаспаров

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Технический редактор В. Авдеева

Корректор Л. Морозова

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура «ТаймсЕТ». Офсетная печать.
Уч.-изд. л. 30. Тираж 5 000 экз.

АО "Астра семь". 121019, Москва, пер. Аксакова, 13.

Заказ № 317

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ